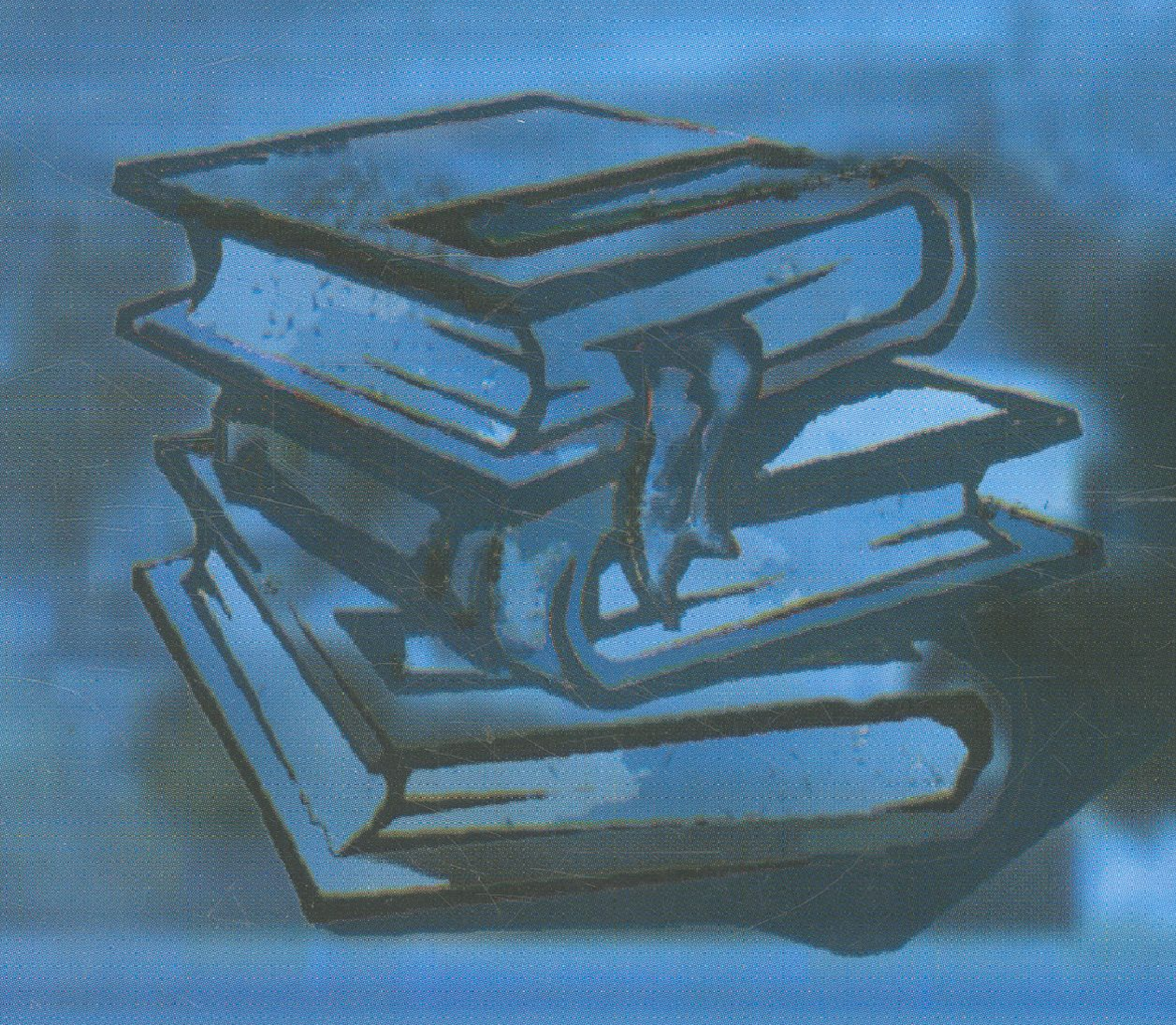
قراءات فى روايات





يوسف الشارونى

المجلس الأعلى للثقافة

قراءات فى روايات

يوسف الشارونى



٢٠٠٨

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

الشارونى ، يوسف
قراءات فى روايات / تأليف: يوسف الشارونى
القـــاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ ، ٢٠٠٨.
٢٩٢ ص؛ ٢٤سم.
١- القصص العربية - تاريخ ونقد
أ- العنوان.

٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع ١٤٢٨١ / ٢٠٠٨
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 977- 437 - 811 - 3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St; Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084.

المحتوى

الفصل الأول: دراسات عامة فى الرواية:

الفصل الثانى: قراءات فى روايات:

الفصل الأول

دراسات عامة فى الرواية

زمن الرواية

فى كتابه "زمن الرواية" (مكتبة الأسرة، ١٩٩٩) يتحدث الدكتور جابر عصفور عن نشأة الرواية فيذكر أسبابا لا ينكرها متابع، لكنها تحتاج إلى إضافات لاشك أنه يعرفها. فالرواية نشأت – كما نشأت القصة القصيرة – بظهور عامل لولاه لربما ظهرت أشكال أدبية أخرى بسبب ما جدّ من تطورات لكن غير الرواية والقصة القصيرة كما نعرفهما. هذا العامل هو ظهور المطبعة، وما تبع ذلك من ظهور الصحافة التى أتاحت نشر القصة القصيرة أحيانًا والرواية المسلسلة حينًا آخر، كما كان لظهور الديمقراطيات وبروز الطبقة الوسطى ويمثلها الرجل العادى أثره فى ظهور هذا الشكل القصصى وشخصياته، بالإضافة إلى نمو علوم جديدة كعلْمَىْ النفس والاجتماع. فالرواية – كالقصة القصيرة – بنت المطبعة، وكلاهما اختراعان أوروبيان لأن المطبعة أولا اختراع أوروبى. فقد أوضح لنا تاريخ الأدب أن الأشكال القصصية تتغير بتغير طريقة توصيلها، فيمكن التحدث عن مرحلة الأدب الشفاهى – ومن رحمه ظهر الأدب المدون – ثم أدب المطبعة، ثم دراما وسائل الاتصال الجماهيرى من إذاعة وتليفزيون فيما يعرف باسم السهرة حينًا (مقابل القصة القصيرة)، والمسلسل حينًا آخر (بدلا عن الرواية)، مما شرحته بالتفصيل فى كتابى "مع الدراما" (١٩٨٩). وما أحب أن أضيفه هو أنه إذا كانت الصفوة ترى أنها فى زمن الرواية، فإن للجماهير رأيًا آخر هو أنها فى زمن "المسلسل التليفزيونى"، كما كان أجداد أجدادنا فى زمن الملاحم والسير الشعبية. ويتنبه جابر عصفور وينبه بحق إلى أن الحكى الروائى فى عصره الشفاهى

– ممثلا فى قصة وقصص شهرزاد مع شهريار – أو فى عصر المطبعة كانت مهمته "مناوشة المردة بحيل السرد أو ترويض الجبابرة العماليق، كى تدخلهم إلى قمقم الحكايات، أو مواجهة القمع بما يحول بينه والقضاء على وعود المستقبل وأحلامه". (ص١٣) أما فى عصر السهرات والمسلسلات التليفزيونية فيبدو أن الأمر قد أصبح مقلوبا؛ لأن الحكومات وشركات رأس المال هى التى تسيطر على إنتاجها – ولا أقول إبداعها – لهذا أصبح المطلوب من سليلة شهرزاد ترويض الجماهير – وليس المردة والعماليق – وإلهاءهم وإقناعهم بأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وهو ترويض ذكى من حيله السماح بقدر هامشى لسهرات ومسلسلات ومسرحيات مظهرها الاحتجاج بل السخرية وإضحاك الجماهير على سلبيات النظم الحاكمة، وهدفها التنفيس. وهذا هو أقصى ما أصبحت تطمح إليه شهرزاد الجديدة خدمة – وليست ترويضا – لشهريار القرن العشرين. وهكذا بعد ما كانت الرواية – كما يرى جابر عصفور – "بحثا عن لغة تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص التى تفتدى بقية الرقاب" (ص١٤) تصاعدت الشكوى من خليفتها التى تطل علينا من شاشة التليفزيون تبث عنفا تسرى عدواه فى مشاهديه فتصنع منهم ملايين النسخ من شهريار.

وأنت ترى أننى قد استطردت، وهذا شأن الكتاب الجيد الذى يخصب ذهن قارئه، وهو ما فعله معى كتاب "زمن الرواية" الذى أحسست معه أننى أقرأ دراسة أدبية بأسلوب تعانق مع الحكى القصصى، ربما بسبب أن لمسة السيرة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم – وهو ما يخالف مذهبا عريقا فى النقد الأدبى والإبداع القصصى على السواء – يتخللان بعض فصول الكتاب (انظر فصول: علامات، بعد عشر سنوات، ملتقى الرواية، عن إدوار الخراط، خواطر احتفالية، كتابة خيرى شلبى) حتى لنعرف – على سبيل المثال – تاريخ ميلاده "يكبرنى إدوار الخراط

بثمانية عشر عاما" (ص٣٤٥)، وهى نفس اللمسة الذاتية فى افتتاحية مقالــه أيــضا عن شكرى عياد فى مجلة الهلال (عدد سبتمبر ١٩٩٩م) إذ يقول: "يكبرنى أستاذى شكرى عياد (١٩٢١م – ١٩٩٩م) بثلاث وعشرين سنة".

لكن اللمسة الذاتية ليست هى العنصر الوحيد الذى يجعــل "زمــن الروايــة" دراسة أدبية عن الحكى الروائى مكتوبة بأسلوب الحكى الروائى. فالمعروف أن أى عمل فنى ناجح تكون سماته خلق علاقة وجدانية مع متذوقه، قد تكــون فرحًــا أو حزنًا أو حماسة أو دهشة أو تعاطفًا أو إثارة أو ارتياحًا .. .. أو كل هذا أو بعضه، وهو ما يسميه إدجار آلن بو بالانطباع فى القصة القصيرة، وهو ما يمكن أن يكون أيضا فى الفن التشكيلى والموسيقى. وهو ما أطلق عليه أرســطو "التطهيــر" فــى المسرح. أما فى الرواية فيمكن تسمية الاندماج الذى يحدثه الحكى الروائــى مــع قارئه "بالحالة الروائية" تتضافر فى خلقها جميع العناصر الروائيــة مــن أحــداث وشخصيات وأسلوب وحوار .. .. وأزعم أن "زمن الرواية" يخلق فى وجدان قارئه ما هو شبيه بهذه الحالة الروائية، بل أزعم أن مؤلفه كان فى هذه الحالة الروائيــة وهو يكتب فصول كتابه، حتى ولو كانت على فترات متباعدة نسبيًا كلما جــد فــى حياته الأدبية ما يتصل بموضوعه كأن تكون هناك مناسبة أملت عليه أحــد هــذه الفصول (انظر: علامات، دلالة جائزة، بعد عشر سنــوات، رواد الفن القصــصى – وهو موجز لمقدمته لكتاب "محمود طاهر لاشــين" إعــداد د. صــبرى حــافظ وإصدار المجلس الأعلى للثقافة – ملتقى الرواية المــصرية المغربيــة، خــواطر احتفالية) وهذه المناسبات تعود فتؤكد لمسة السيرة الذاتية التى تتخلل "زمن الرواية" لأنها إشارات إلى وقفات فى حياة كاتبها الأدبية. هذه اللمسة هــى التــى جعلــت دراستنا نصًا حيًا فأنقذتها من جفاف الدراسات الأدبيــة التــى تمجــدها – باســم الموضوعية – ما يطلق عليه البعض تجاوزًا مذاهب النقد الأكاديمية، وهى اللمــسة

التى كانت هذه المذاهب تنفيها بصراحة عن القصة القصيرة والرواية نفيهـا عـن نفسها. وقد أكد جابر عصفور هذا النفى حين تحدث عن روايات مرحلة مـا قبـل زينب (عودة الروح) حين قال: "فالعنصر الذاتى غائب غياب أنا المبدع التى تخجل من التعبير عن نفسها، وغياب الذات المحظور عليهـا الكـشف عـن هواجـسها الخاصة، وغياب الفرد الذى لا يسمح له بالتعبير عن تفرده" (ص٢٥٥). وواضـح من كتاب "زمن الرواية" أن النقد اخترق هذا الحظر المضروب حوله كمـا سـبقته الرواية والقصة القصيرة.

هذا فضلا عن القسم الخاص من الكتاب الذى بلغ ذروتـه التذوقيـة – ولا أقول النقدية – فى الفصل السابع حين تنـاول "أوراق العمر" للـويس عـوض. ولقد كانت "أوراق العمر" هـى أحد عمليـن من أعمال السيـرة الذاتية خـصهما د. جابر عصفور بالدراسة والتحليل، وكان العمل الثانـى هو "الخطوط الفاصـلة" أو يوميات القلب المفتوح" لجمال الغيطانى. كما خص فـى آخـر القـسم الرابـع والأخير والمعنون "ملاحظات ختامية" بالدراسـة والتحليـل روائيـين همـا إدوار الخراط وخيرى شلبى. غير أنه كان فيما يبدو أكثر انجذابًا إلى واندماجًا مع كل من لويس عوض وأوراق عمره، وإدوار الخراط ومسيرته الروائية، ودلالة ذلك لـيس فقط كم الصفحات التى خصصها للويس عوض وأوراقه (ثلاثون صـفحة) وإدوار الخراط (أربع وعشرون صفحة)، مقارنة بإحدى عشرة صـفحة للقلـب المفتـوح لجمال الغيطانى واثنتى عشرة صفحة لخيرى شلبى، فهذه مجرد دلالة شكلية، لكنها ما كانت تتحقق لولا أن مؤلفنا كان أكثر ألفة وصداقة مع أديبيه الأولين. وقد سـلط جابر عصفور الأضواء على أن ما يجمع بين لويس عوض وإدوار الخراط – رغم أن أولهما ناقد بالجوهر مبدع بالعرض، وإدوار عكس ذلك – هو أنهما ينتميان إلى الأقلية القبطية، وأن هذا الانتماء ألقى بظله على أدبهما بطريقتين مختلفتين تمامًـا.

أما إدوار الخراط فقد استثمر هذا الانتماء "بكيفية تفتح على مصراعيه الباب الـذى كان مواربا من قبل لتدخل الأسطورة المسيحية إلـى نـسيج العمـل الأدبـى". (ص٣٥٥) أما "الحذر الماكر الذى غدا آلية حياتية، والمراوغة التى غـدت تقنيـة أدبية" (ص٣٥٠) فهو أثر من آثار رحلته التى أمضاها لمدة عامين بين معـتقلات عهد الملكية. أما ما يسميه جابر عصفور الحساسية عند لويس عوض فهو يقـول: إنها معلنة ومضمرة فى "الأوراق" تجاه أى خطاب دينى، وإن أزمة الوعى القبطى كان أحد مظاهرها "نزعته الفرعونية" التى أبانت عن نفسها كاللمح الخـاطف فـى أوراق العمر (ص٢٨١). كما يتصور أن اللجوء إلى الأقنعة والمرايا يـرتبط فـى حالة لويس عوض بالوضع الطائفى، فقد كان يكتب بوصفه واحدًا من أبناء الأقلية، لم يفارقه وعيه الحاد بهذه الصفة طوال أوراق العمر. (ص٢٩٠) لكـن العلمانيـة الصلبة التى انطوى عليها لويس عوض منذ البداية ... هى التى صانت هذا الرائـد الجليل من الانزلاق فى خطاب مضاد يقع فى شراك الخطاب النقيض الذى تـولى تكفيره؛ لهذا "ظل محافظا على خطابه العقلانى إلى النهاية". (ص ٢٩١)

سمة أخرى للكتاب أن كاتبه قد تمثل مذاهب النقد الأدبى ليفرزهـا سلاسـة أسلوبية متدفقة، مستخدما ألفاظًا ومصطلحات وبلاغة عفوية تهب للأسلوب بصمته اللغوية، كما منحت الرؤية الليبرالية للكتاب بصمته الفكرية. وعلى سـبيل المثـال انظر قوله: "وبالقدر نفسه كانت الرواية العربية مقترنة بالتـسامح الـذى يواجـه التعصب، والعقل الذى يواجه النقل، والإبـداع الـذى يواجه الاتبـاع". (ص١٣) أو على سبيل المثال أيضا قوله: "كما ظلت سردية حى بـن يقظـان فـى مـدائن الأندلس أمثولة تنقض التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة". (ص ١٥) وتتردد ألفاظ جابرية عصفورية مثل: القامع والمقموع، المائز، مراوغـات الـسرد وحيل التمثيل الكنائى التى هى بلاغة المقموعيـن فى تقليم العنف فى المجتمعـات

التسلطـية (ص ١٤٦) القدرة الكرنفالية للنص، هشاشة عاطفية "بمعنى سنتمنتالية" (ص ٢٢٢) وقريب منها: طرطشة انفعالية. (ص٢٨٧) كما لخص النظام الناصرى بقوله: إنه "السلطة العسكرية المتوترة ما بين رغبتها فى تحرير الوطن والاسترابة بحرية المواطن". (ص ٣٥٠)

وكما بدأت كلماتى مما أطلقت عليه إضافة سأختتهما أيـضا بإضـافة. فقـد حاول جابر عصفور أن يقدم بانوراما للرواية العربية الحديثة حتى نهايـة القـرن العشرين، وإن كان قد أولى الرواية المصرية اهتمامه بطبيعة الحال، يليها الروايـة المغربية، وحشد أسماء كثيرين من كتاب الرواية – والقـصة القـصيرة أحيانـا – بحيث يمكن اعتبار "زمن الرواية" فى المستقبل مرجعا فى هذا النوع الأدبـى فـى تاريخنا العربى؛ لهذا فإن ناقدًا فى حجم د. جابر عصفور مطالب – أمام التـاريخ الأدبى – ألا يغفل أسماء أو أعمالا تُعد علامات فى تاريخ القصة المصرية – بـل والعربية – حتى ولو كان ما يذكره "كأمثلة فحسب" على حد تعبيره. وعلى سـبيل المثال فهو حين يتحدث عن قصص القهر السياسى يبدأ بـذكر قـصة "العـسكرى الأسود" التى نشرت لأول مرة فى مجلة الكاتب فى أول يونيو (١٩٦١م) وفاتـه أن يذكر "دفاع منتصف الليل" التى نشرت فى العهد الملكى عن القهر فى العهد الملكى (فى مجلة الأديب البيروتية فى فبراير ١٩٥٢م)، والتى صودرت بعد ذلك بعشرين عاما عند إعادة نشرها فى أوائل عهد السادات ظنًا أنها تحتج على نظامـه، ولـم ينقذها من حبل المشنقة إلا سبق نشرها. وقد سجلت هـذه الواقعـة فـى مقدمـة المجموعة الكاملة لقصصى الصادرة فى عام (١٩٩٥م). وما كنت أذكـر "دفـاع منتصف الليل" وهى قصة قصيرة فى كتاب عن الرواية إلا لأن "العسكرى الأسود" قصة قصيرة أيضا. "ودفاع منتصف الليل" إرهاص مبكر لما كتبه جيل الـستينيات

بعد انهيار المشروع القومى على إثر هزيمة (١٩٦٧م)، بينما كانت نكبة (١٩٤٨م) كافية لأن أتوجس تكرارها دون انتظار هزيمة (١٩٦٧م)، مدركا أن أزمتنا حضارية وليست مجرد أزمة اجتماعية. فدور ناقد فى قامة د. جابر عصفور يتوقع منه أن يتجاوز الأسماء التى يكررها إعلامنا الأدبى، وألا يشارك فى التعتيم بل ينقذ أعمالاً لا تستحق هذا المصير. وقد تأكد لى أن جابر عصفور لم يقرأ قصصا مثل: الزحام، الطريق إلى المعتقل (١٩٥٠م)، الأم والوحش، موجود عبد الموجود، اعتراف ضيق الخلق والمثانة، من تاريخ حياة مؤخرة، الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم، الضحك حتى البكاء. تأكد لى هذا حين ذكر أن إدوار الخراط ينتمى إلى جيل محمود أمين العالم وبدر الديب ومحمد مصطفى بدوى وشكرى عياد ويوسف إدريس، دون أن يذكر فتحى غانم ويوسف الشارونى. ولا شك أن جابر عصفور قرأ مجموعة "سور حديد مدبب" لفتحى غانم التى نشرها عام (١٩٦٤م) بعد نشر مجموعته القصصية "تجربة حب" عام (١٩٨٥م)، لكن مجموعة "سور حديد مدبب" كان قد سبق نشر قصصها التجريبية فى أوائل الخمسينيات فى مجلة الفصول حين كان يرأس تحريرها أحمد بهاء الدين زميله فى تحقيقات وزارة المعارف، ومجلتىْ الأديب فالآداب البيروتيتين، وهى المجلات التى كان ينشر فيها جيلنا، وما أزال أحتفظ بنسخ منها فى مكتبتى.

وبناءً على مقدمات جابر عصفوْر فإنه كان قد سبق أن كرر أن "حيطان عالية" التى نشرها إدوار الخراط عام (١٩٥٩م) والتى نشرت أنا عنها دراسة فى ديسمبر فى العام نفسه، "فتحت أفق المسكوت عن الخطاب السردى"، (ص ٣٤٨) مع أنه لو رجع إلى كتابى "اللامعقول فى الأدب المعاصر" الصادر منذ ثلاثين عاما (١٩٦٩م) لأدرك أن إدوار الخراط كان واحدا من كوكبة أنتجها مناخ الأربعينيات

بعد الحرب العالمية الثانية، لعل أبرزهم إبداعا: بدر الديب وعباس أحمد وفتحى غانم وكاتب هذه السطور الذى نشر "مساءه الأخير" و"عشاقه الخمسة" على صفحات مجلتى الأديب والآداب البيروتيتين فى نهاية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، ونشر قصص عشاقه الخمسة فى سلسلة الكتاب الذهبى عام (١٩٥٤م) بينما لم ينشر نثره الغنائى "المساء الأخير" فى كتاب إلا عام (١٩٦٤م).

ولم تكن "دفاع منتصف الليل" هى القصة الوحيدة التى سقطت من الذاكرة الأدبية لكتاب زمن الرواية، فقد كنت طوال قراءتى أذكر أعمالا وأسماء أخرى غابت – ليست حصرا لكنها علامات مميزة – وهكذا أكملت فى الفقرة نفسها المكتوبة فى الصفحة السابعة عشرة بعد: بهاء طاهر فى "الحب فى المنفى"، ومحمد جبريل فى "قلعة الجبل" و"زهرة الصباح"، وعلى شلش فى "عزيزتى الحقيقة"، وعبد الوهاب الأسوانى فى "النمل الأبيض". وقبل محمد المنسى قنديل "بيع نفس بشرية"، سليمان فياض فى "لا أحد". وحين جاء ذكر مذكرات الضباط الأحرار: السادات، كمال الدين حسين، البغدادى، الشافعى، أحمد حمروش، وجدتنى أضيف: ثروت عكاشة، وخالد محيى الدين، لا على سبيل الحصر بل لأنهما – مع مذكرات أحمد حمروش – أقربها إلى الأدب والفكر أى الثقافة بوجه عام فى كتاب تغلب عليه هذه الصفة. وعندما أضاف د. جابر لروايات السيرة الذاتية التى عدها د. عبد المحسن طه بدر، ذكر "قنديل أم هاشم" ليحيى حقى (ص ٢٦٢) أضفت: و"قصة نفس" لزكى نجيب محمود... فالكاتب يدفعك إلى أن تستمر فى قراءة ما بعد السطور سعيًا وراء الكمال، كما أن الناقد لا يحاسب فقط على ما يقول بل على ما لم يقل أو على المسكوت عنه بتعبير جابر عصفور.

لطالما أعلنت أن النقد فى مجتمعنا العربى غرم لا غنم فيه، مقارنة بالإبداع ذى العائد المجزى أدبيًا وماديًا. فمبدع الرواية – والقصة القصيرة أحيانًا – يقــرؤه جمهور أوسع، ويصل إلى جمهــور لا يقرأ عند تحويل عملــه إلى دراما إذاعيــة أو تليفزيونية، بل يصل إلى جمهور قارئ بغير لغته عند ترجمته. وفى كل هــذه التحولات يحصل على عائد مادى فضلا عن العائد الأدبى. بينما العمل النقــدى لا يقرؤه إلا الخاصة، وليس ثمة وسيلة لتوصيله إلى جمهــور غيــر قــارئ، وقلمــا يترجم، وكثيرا ما تترتب عليه خصومة شخصية بين الناقد والكاتب – ولا أقول هنا المبدع – لأن الناقد المخلص لم يرض نرجسيته. ولكن عندما يكــون فــى أدبنــا المعاصر كوكبة بارزة من النقاد يواصلون ما بدأه أسلافهم، فإن القول يصدق إننــا فى زمن النقد كما أننا فى زمن الرواية وزمن المسلسل التليفزيونى مجتمعين.

صحيفة الحياة اللندنية، (٢٠٠٠)

توظيف التراث والهوية القومية للرواية العربية

-١-

إذا تتبعنا إبداع روائى عربى مثـــل نجيـــب محفـــوظ (١٩١١م – ٢٠٠٦م) نلاحظ أنه – منذ إنتاجه المبكر – يحرص على أن يكون لإبداعه هويته القومية أى سماته الخاصة التى ينفرد بها وسط خضم الإبداع الروائى العالمى مــضفورا مـــع ملامحه الإنسانية، حتى اشتهر عنه أن محلية إبداعه هى التى وهبته عالميته.

وقد اختلفت أساليب تحقيق هذه الهوية تبعا للتطور الروائى المحفوظى فـــى مراحله الشهيرة الثلاث. ففى مرحلته الأولى تمحورت هذه الهوية حول التـــاريخ، والتاريخ الفرعونى بوجه خاص، أى أنه استمدها من إحدى الطبقـــات الجيولوجيـــة للقومية المصرية العربية، تلك هى المرحلة التى أبدع فيها رواياته الأولى الـــثلاث: عبث الأقدار (١٩٣٩م)، رادوبيس (١٩٤٣م)، ثم كفاح طيبـــة (١٩٤٤م)، والتـــى استخدم فيها التاريخ قناعا لأوضاع معاصرة على نحو ما نجد فى "كفاح طيبة" التى طرد فيه الفرعون أحمس الغزاة المحتلين الهكسوس أو الرعاة من أرض مـــصر، حين كان أمل كل مصرى فى الثلاثينيات من القرن العـــشرين أن يجلـــو المحتـــل الإنجليزى عن بلاده. فى المرحلة الثانية غيرت الهوية القومية للرواية المحفوظيـــة زيها فاستبدلت المكان بالتاريخ، إذ احتلت القاهرة المعزية مسرح أحداث روايـــات تدل عناوينها على أماكنها: خان الخليلى (١٩٤٦م)، زقاق المدق (١٩٤٧م)، بـــين القصرين (١٩٥٦م)، قصر الشوق (١٩٥٧م) الـــسكرية (١٩٥٧م) كلهـــا تجـــاور

الجامع الأزهر وحى الحسين، وهو حى شعبى إسلامى، أى إنه يغوص فى هويته القومية من قمة رأسه إلى أخمص قدميه كما يقولون، وهى طبقة أخرى من طبقات القومية المصرية العربية. وفى مرحلته الروائية الثالثة حل تراثنا العربى الشعبى محل التاريخ والمكان، ويتضح ذلك فى روايات تدل عليها عناوينها مثل: حكايات حارتنا (١٩٧٥م)، ملحمة الحرافيش (١٩٧٧م)، ليالى ألف ليلة (١٩٨٢م)، ابن فطومة (١٩٨٣م)، التى يذكِّرنا عنوانها برحلات ابن بطوطة، فهى أيضا تتخذ الرحلة محورًا لحركة أحداثها، كما أصبحتِ الحارة وفتواتها بدءًا من أولاد حارتنا (١٩٥٩) رموزًا أساسية فى قصصه القصيرة ورواياته على حد سواء، وكانت أهميتها ثانوية فى رواياته السابقة. وفى هذا يقول نجيب محفوظ لجمال الغيطانى:

"حنينى إلى الحارة جزء من حنينى إلى الأصالة. عندما بدأنا نكتب الرواية كنا نظن أن هناك الشكل الصح والشكل الخطأ، أى أن الشكل الأوروبى للرواية كان مقدسًا. بتقدم العمر تجد أن نظرتك تتغير وأنك تريد أن تتحرر من كل ما فرض عليك، لكن بطريقة تلقائية وطبيعية، وليس مجرد الخروج أو كسر الشكل عمدًا تجد نفسك تبحث عن النغمة التى تستخرجها من أعماقك، أيا كانت هذه النغمة، سواء عادت بك إلى القديم، أو قادتك إلى الموديرنزم، أو عادت بك إلى الحدوتة، يعني كأنك تقول: ما هى الأشكال التى كتبوها، أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى الذى أرتاح إليه؟ بالنسبة لى، فيما يتعلق بالثورة على كل ما هو أوروبى، ازدادت خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة، أصبحت ثقتى فى نفسى أكثر، أصبحت أبحث عن النغمة التى أكتب بها من داخل ذاتى أكثر. اتجاهى إلى الحدوتة أحد معالم هذه المرحلة، أخص بالذكر الحرافيش، بعد الحرافيش حاولت أن أستوحى عملاً قديما هو ألف ليلة وليلة"...[١]

والإفادة التراثية فى الرواية المحفوظية فى روايات هذه الحلقة الثالثة نجـدها فى طرائق السرد، وسحر الحوادث وغرابتها، والخوارق والمعجزات، والـرؤى وتأويل الأحلام والكرامات، وتتجاوز ذلك إلى الإفادة من التقاليـد الحكائيـة مثـل استخدام العجوز خاطبة أو رسولاً أو جامعًا بين العشيقين، مثلمـا نـرى للرحلـة والاختفاء دورًا. كذلك تتضح تلك الإفادة التراثية فـى دور اللغـة فـى التـشكيل الروائى، حين يظهر فى صورة الأناشيد التى تنشد عادة بلغات أعجميـة، أو لغـة تمزج بين العربية والأعجمية. أو استخدام تعبيرات من القـرآن الكـريم أو اللغـة العامية التى تشير إلى معتقدات شعبية...[٢]

-٢-

فليس غريبًا إذن أن يكون تراثنا العربى عنصرًا أصيلاً من عناصر مـسيرة رواياتنا العربية. فالرواية – شأنها شأن بقية الفنون الأدبية وغير الأدبية – تـستمد ملامحها من كل شعب من شعوب العالم استوطنت فيه، بدءًا من اللغة التـى هـى أداتها، وما تحمله ويحمله وجدان مبدعيها من تراث، حيث تصبح الرواية – مثـل مبدعيها – لها سماتها القومية، التى هى طريقها إلى إنسانيتها وعالميتها. وكما رأينا بالنسبة للرواية المحفوظية فإنه يمكن تتبع الملامح المعبـرة عـن هويـة روايتنـا العربية فى النقاط التالية : شكلاً ومضمونًا، تاريخيًّا وتراثًا شعبيًّا، محليًّا وعربيًّا.

وقد ظهر التأثر بالمضمون التراثى فى البدايات المبكرة من الإبداع الروائى العربى، وأبرز أمثلته روايات جورجى زيدان (١٨٦١ – ١٩١٤). وكان إسماعيل باشا حين تولى حكم مصر عام ١٨٦٣ قد أعاد فتح المدارس التى كانت قد أُغلقـت

فى عهد سلفيه عباس وسعيد، كما افتُتحت أول مدرسة للبنات. وكان لتعدد المدارس أثره فى خلق طبقة كبيرة من المثقفين أحست بضرورة إبراز عظمة بلادهم وحضارتهما، ومواجهة الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة. من هنا اتجهوا إلى التراث العربى القديم وانتقاء بعض وقائعه لإحيائها ونشرها تلبية للوعى النامى، وكانت نواة هذه الحركة جمعية المعارف التى أُلفت عام (١٩٦٨)، فاهتمت بإحياء عدد كبير من المؤلفات التاريخية والأدبية ودواوين الشعر التى أنتجتها العصور العربية الزاهرة فى المشرق والأندلس. وساعدت مطبعة تلك الجمعية على إحياء كتب التراث.[٣] فى هذا المناخ ظهرت روايات جورجى زيدان التى استلهمت التاريخ الإسلامى والتى كتبها لهدفين: جذب مزيد من القراء لتعلم التاريخ بطريقة مشوقة، ثم احتذاء بعض أدباء الغرب الذين اشتهروا بكتابة الرواية التاريخية مثل الفرنسى إسكندر ديماس الأب (١٨٠٢ – ١٨٧٠)، والإنجليزى والترسكوت (١٧٧١ – ١٨٣٢).

وهكذا قدم جورجى زيدان مراحل من التاريخ الإسلامى فى رواياته ابتداء من رواية "فتاة غسان" (١٨٩٧) التى صاحبت أحداثها الغزوات الإسلامية الأولى، وشاهدت ظهور الإسلام وانتشاره فى بلاد العرب والشام والعراق، حتى رواياته: المملوك الشارد (١٨٩١)، واستبداد المماليك (١٨٩٣) والانقلاب العثمانى (١٩١١) التى تناول فيها عصر المماليك وعصر محمد على وسقوط السلطان عبد الحميد وكفاح الأتراك من أجل الدستور. ويلاحظ أن جورجى زيدان لم يكن يرتب تأليف رواياته طبقا لترتيب مراحلها التاريخية.

وفى مقدمته لرواية "الحجاج بن يوسف الثقفى" (١٩٠١) يوضح جورجى زيدان منهجه الروائى إذ يقول: "فالعمدة فى رواياتنا على التاريخ، وإنما نأتى

بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فى مجالها قصة غرامية تشوق المطالع استتمام قراءتها". وهو يؤمن بأن الرواية يجب أن تتطابق أحداثها مع الأحداث التاريخية، لدرجة الاعتماد على ما يجيء بها مثل الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، لكن الروائى المؤرخ (هكذا يسميه) لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية، إنما يوضحها ويزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم، حتى يخيل للقراء أنه عاصر أبطال الرواية وعاشرهم، شأن المصور المتفنن فى تصوير حادثة يشغل ذكرها فى التاريخ سطرًا أو سطرين، فيشتغل هو فى تصويرها عاما أو عامين.

ويفرق جورجى زيدان فى مقدمته بين رواياته التاريخية وما كتبه كُتاب الإفرنج، وهو يعى هذا الفرق بوضوح حين يقول: إنهم يجعلون التاريخ خادما للفن، أما هو فيجعل الفن خادما للتاريخ. وكان يختار فترات الصراع السياسى فى تاريخ الإسلام؛ ربما لأنه كان يجد فيه عنصرًا دراميًّا يكون محور روايته، فضلا عن الحوادث المتنوعة والمغامرات والشخصيات الخيرة والشريرة التى يستغلها فى قصته الغرامية. ويتساءل د. عبد المحسن طه بدر فى كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة" عما إذا كان جورجى زيدان قد استمد عقدة قصصه الغرامية من الكتاب الغربيين أم من الأدب الشعبى؛ لأنه يشير فى كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" إلى الآداب الإفرنجية، والروايات التى نقلت منها إلى العربية ورحب بها القراء، كما يشير إلى السير الشعبية مثل: على الزيبق وسيف بن ذى يزن والملك الظاهر. كذلك فإن محاولته الربط بين فصول رواياته المفككة بأن يتجه مباشرة إلى مخاطبة القارئ هو أسلوب يتكرر فى أدبنا الشعبى.(٤)

ويمثل "حديث عيسى بن هشام" (١٩٠٧) لمحمد المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) ريادة مختلفة لتأصيل الهوية القومية للرواية العربية. فإذا كان مضمون روايات زيدان هو التاريخ الإسلامى بأسلوب صحفى معاصر، فعلى العكس من ذلك، فإن مضمون "حديث عيسى بن هشام" هو مصر المعاصرة وقضاياها لكن فى شكل المقامة الهمذانية بدءًا من العنوان المستمد من اسم راوى المقامات حتى الأسلوب المتمثل فى العناية بالسجع وقصر الجمل وموسيقاها، وهو أسلوب يغلب على أوائل الفصول ثم ما يلبث أن ينطلق إلى أسلوب النثر الحر الأقرب إلى ذوق القارئ العصرى. فرق آخر بين المقامات وحديث عيسى بن هشام هو وجود خط داخلى يربط بين أول فصل من فصول الحديث وآخرها إرهاصا بقرب مولد الرواية العربية.

وإذا كانت روايات جورجى زيدان هدفها تعليم التاريخ، فإن حديث عيسى ابن هشام هدفه النقد الاجتماعى أولا ثم تعليم اللغة ثانيًا. ويعترف المويلحى بهدفه الإصلاحى حين يقول فى مقدمته: "حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائض التى يتعين اجتنابها، والفضائل التى يجب التزامها".

وكانت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قد شهدت تعدد الأعمال القصصية التى تستلهم التراث شكلا أو موضوعا أو شكلا وموضوعا معًا، مثل ورقة الآس (١٩٠٥) لأحمد شوقى (١٨٦٩ - ١٩٣٢) التى تأثر فى مادتها

بألف ليلة وليلة وأسلوبها بالمقامات، وليالى سطيح (١٩٠٦) لحافظ إبراهيم (١٨٧٠ – ١٩٣٢) التى استلهم أسلوبها من المقامات وبطلها "سطيح" كاهن بنى ذئب فى الجاهلية ليجرى على لسانه ما يريد من آراء وتأملات. كما أنها أقرب إلى المقامات فى الشكل حيث إنها حلقات منفصلة لا ارتباط بينها.

– ٤ –

فإذا وصلنا إلى أديب مثل محمد حسين هيكل (١٨٨٨ – ١٩٥٦) نجد أن التيارين التاريخيين (الفرعونى والإسلامى) يتنازعانه بحثا عن قومية الرواية العربية، فهو يعلن فى كتابه "ثورة الأدب" (١٩٣٣): "إننا ننفخ فى حياة القصص روحًا تقليديًّا صرفًا... لا يسمى بعثًا حتى يستقل بنفسه ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التى يخضع الكاتب لأثرهما".(٥) وفى فصل تحت عنوان "محاولات فى الأدب القومى" من نفس الكتاب يقول: إنه كانت قد استهوته بعض عصور مصر الإسلامية لاسيما ما دار فيها من الحروب الصليبية حين فوجئ بمعارضة شديدة لا يشرح تفاصيلها فوجد أنه "من الخير إذن أن أبحث عن ميدان لا يعنى بمهاجمة الباحث فيه أحد، وهو بعد ميدان ظريف يلذ بحثه ويلذ اتخاذه مادة لأدب قومى شهى الثمرة خصب غاية الخصب، وليكن هذا الميدان ميدان الفراعنة وآلهتهم. لذلك نشرت حديث أبيس وحديث سميراميس فى كتابى (أوقات الفراغ) (١٩٢٥).(٦) كما نشر ما يسميه فصولاً – وليس قصصًا – "إيزيس" و"راعية هاتور" و"أفروديت" بعد هذه المقدمة فى كتابه "ثورة الأدب". على أنه يعود فيعلن غير واثق من أنه سيواصل هذا الطريق لأن ذهنه وروحه اتجها وجهة جديدة فى بحث "ليس دون بحث الآلهة الأقدمين مشقة، لكنه أجلّ منها مقامًا

وأروع فيما ينطوى عليه من حق ونور وجلال وجمال"[٧] يقصد بذلك إسلامياته – وليس أعماله الروائية – التى توالت بعد أن نشر هذا الجدل الذى كان يمور فى عالمه الداخلى فى أوائل الثلاثينيات وحين كان قد تجاوز الخمسين من عمره، بعدها نشر على التوالى: حياة محمد (١٩٣٥)، في منزل الوحى (١٩٣٧)، الصدِّيق أبو بكر (١٩٤٢)، الفاروق عمر بجزءيه (١٩٤٤ – ١٩٤٥).

– ٥ –

وهكذا ظهرت كوكبة من أدباء الجيل المصاحب لمحمد حسين هيكل والجيل التالى له – وكانت الرواية العربية قد بدأت تقاليدها ترسخ فى مصر – استلهموا التاريخ الإسلامى فى أعمالهم الروائية، بينما استلهم آخرون بالإضافة إلى ذلك رافدًا آخر من روافد تراثنا هو أدبنا الشعبى، من هؤلاء: إبراهيم رمزى (١٨٨٤ – ١٩٤٩) وعلى الجارم (١٨٨٠ – ١٩٤٩) ومحمد سعيد العريان (١٩٠٥ – ١٩٦٤) وعلى أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩) ومحمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ – ١٩٦٧) وعبد الحميد جودة السحار (١٩١٣ – ١٩٧٤)، وكثيرون غيرهم.

وقد أفصح إبراهيم رمزى عن فهمه لكتابة الرواية التاريخية فى مقدمته لروايته "باب القمر" (١٩٣٦) – وهو فهم يقارب فهم جورجى زيدان – إذ قال: إنه يراعى التاريخ أولا ويغلب حقه على حق الخيال، وإنه أقام روايته على معالم الحياة الإنسانية من صنعاء إلى نجران والطائف ومكة فيثرب وبلاد ثمود والقدس والشام ومصر والإسكندرية أيام بعثة المصطفى عليه السلام، مصورًا للقارئ

حالتهـــا الاجتماعيـــة والسياسية والدينية، وذاكرًا مـــا جرى فيها من الأحداث. أما بطلها فيمثل ذاتية الزمان العربية فى أوائل القرن السابع الميلادى. وقد أتت روايته أكثر انسجاما وحيوية وأقل استطرادا من نص زيدان، فـــلا اصـــطناع للمفاجـــآت وصور الصراع، إنما احتال الكاتب على ربطها بالحركة الروائيـــة وشخـــصياتها. لكنه لا يغفل الجانب التعليمى الكامن فى تضاعيف السرد والحدث والشخـــصية.[٨] كما بدا تأثر أسلوبه المباشر وغير المباشر بلغة المصادر العربيـــة القديمـــة التـــى استلهم منها بعض أحداثه وشخصياته، لكن أسلوبه بالرغم مـــن ذلـــك جـــاء أشـــد وضوحا وأكثر سهولة.

أما روايات **على الجارم** – فكما تدل عليها عناوينها – فإن محورها معظمه شخصيات عربية بارزة مثل المتنبى فى روايتيـــه "الـــشاعر الطمـــوح" و"خاتمـــة المطاف" (١٩٤٧)، وسيف الدولة الحمدانى فى روايتـــه "فـــارس بنـــى حمـــدان" (١٩٤٥)، والمعتمد بن عباد الأندلسى فى روايته "شاعر ملك" (١٩٤٣)، والوليد بن عبد الملك بن مروان الخليفة الأموى الذى حكم بين عامىْ ٨٦– ٩٦هـــــ/ ٧٠٥– ٧١٥م فى روايته "مرح الوليد" (١٩٤٣) مع ملاحظة أن الشعراء يحظون بنـــصيب وافر من شخصياته، ولعل ذلك راجع إلى تحيز على الجارم لهم باعتباره شـــاعرا. كما يقتبس من الشعر وأساليب النقد الفنى وآيات القرآن الكريم دعما لتأثير الجانـــب اللغوى الذى يهدف أيضا إلى تعليمه، مع استخدام التشبيهات والاستعارات. ومحور رواياته فترات صراع فى حياة أفراد أو أمة أو هما معًا، فتنجم المأساة عن عيـــب فى الشخصيـــة الرئيسية، أو عن مؤثرات خارجية تساعد على وصول المأســـــاة إلى ذروتها.[٩]

ويواصل **محمد سعيد العريان** منهج على الجارم في رواياته التاريخية مثل شجرة الدر، وقطر الندى، وعلى باب زويلة (١٩٤٧)، وبنت قسطنطين (١٩٤٨). ومن بعدهما **على أحمد باكثير** ابتداء من روايته همام أو في عاصفة الأحقاف (١٩٤٨)، سلامة القس (١٩٤٤)، وا إسلاماه (١٩٤٥)، فالثائر الأحمر حمدان قرمط (١٩٤٩) حتى آخر رواياته "سيرة شجاع" (١٩٥٦). ونلاحظ أن باكثير يختار اللحظات التاريخية التى انتصر فيها المسلمون على أعدائهم، مثلما في روايته "وا إسلاماه" التى انتصر فيها المسلمون على التتار، أو مبادئ الإسلام على المبادئ المعادية كما فى "الثائر الأحمر" حيث انتصرت مبادئ الإسلام على مبادئ القرامطة، يرمز بذلك – كما يدل على ذلك عنوان روايته "الثائر الأحمر" – إلى مبادئ الشيوعية، كذلك فإن شك عبد الرحمن يتغلب على عشقه للمغنية سلامة في روايته "سلامة القس".

-٦-

ويمكن القول: إن توظيف التراث، سواء أكان تراثًا تاريخيًّا أو تراثًا شعبيًّا قد بلغ نضجه فى روايات "**محمد فريد أبو حديد**"، ولا شك أن هوايته للتاريخ هي التى دفعته إلى تأليف كتب مثل: صلاح الدين وعصره (١٩٢٧)، وسيرة السيد عمر مكرم (١٩٣٧)، كما ترجم كتاب "فتح العرب لمصر" لألفريد بتلر (١٩٣٢). وقد تعانقت هذه الدراسات مع إبداعه الروائى، ولا أقول تأثر بها؛ لأن الدافع إلى كليهما واحد.

وأولى رواياته "ابنة المملوك" (١٩٢٤) لها محوران – مثل روايات جورجى زيدان – تاريخي وآخر عاطفي تربط بينهما أحداث الرواية، لكن "فريد أبو حديد" لا يكتفى باتخاذ القصة الغرامية وسيلة لإساغة أحداث التاريخ، ولا بتعليم تاريخ تلك الفترة من خلال قالب رواية إنما يضيف إلى ذلك تعبيرًا عن شعور قوى. فالرواية تشير إلى دور المصريين أبناء البلد فى مقاومة الحكم التركى كما تكشف

عن نبل أخلاق زعماء الشعب، مثل السيد عمر مكرم، بينما صوَّر محمد على الحاكم الألبانى الأصل من قبل الدولة العثمانية بصورة مليئة بالمكر والأنانية والدموية. وهذا ما يجعلها رواية هدفها أكثر من مجرد تعليم التاريخ. لكن كانت فيها سلبيات التجربة الروائية الأولى بالنسبة إلى مؤلفها الذى كان ما يزال يتحسس طريقه متأثرا – شأنه شأن سلفه زيدان – بالأديب الإنجليزى والترسكوت على نحو ما صرح به. وتوالت بعد ذلك رواياته المستلهمة من التاريخ أو قصصنا الشعبى مثل: مقتل سيدنا عثمان (١٩٢٧)، المهلهل سيد بنى ربيعة (١٩٣٩)، زنوبيا ملكة تدمر (كتبها ١٩٤٠ ونشرها ١٩٤٥)، الملك الضليل (كتبها عام ١٩٤٠ ونشرها ١٩٤٣) امرؤ القيس (١٩٤٣)، جحا فى جانبولاد (١٩٤٤)، أبو الفوارس عنتر (١٩٤٥) ، آلام جحا (١٩٤٨)، الوعاء المرمرى (١٩٥٢) المستوحاة من سيرة سيف بن ذى يزن.

وقد أوضح محمد فريد أبو حديد تفرقته بين التاريخ والقصة بقوله: "الكارت بوستال هو التاريخ، لقطة الكاميرا بيد السائح هى القصة التاريخية". فرق آخر هو أن اختيار الحادثة التاريخية يجب أن يؤكده تصوير الكاتب لعلاقتها بالفترة الحديثة التى كتب فيها روايته، وإلا كانت جثة محنطة. فالقصة التاريخية كائن حى ولد حديثًا، له شهادة ميلاد تحمل تاريخ العالم واليوم. فالفرق بين القصة التاريخية والقصة العصرية هو اختلاف الزى، فلا نُلبس يوليوس قيصر على المسرح بذلة أو جلبابا وإلا انهار كل شيء، لكن يجب أن تكون مشاكل قصة يوليوس قيصر هى مشاكل عصرنا فى صورة ما.[١١]

وهكذا تطور الفن الروائى عند "محمد فريد أبو حديد" فى رواياته الأخيرة بدءًا من "جحا فى جانبولاد" حيث يناقش القيم الإنسانية ذات الخلفية الإسلامية، واتجه بالمحلى القومى اتجاهًا إنسانيًّا، فأصبح جحا – تلك الشخصية الشرقية الهازلة فى أدبنا الشعبى – صاحب فلسفة ورسالة جادة يؤديها كما يؤديها كبار المصلحين، داعيا إلى المحبة بين الناس.[١٢]

وإذا كان محمد فريد أبو حديد قد استلهم التاريخ الإسلامي حيناً وأدبنا الشعبى حيناً آخر، فإن **فاروق خورشيد** (١٩٢٨) قد اقتصر فى رواياته على استدعاء تراثنا الشعبى بعد أن أحدث بدراساته ما يمكن تسميته بالقفزة فى سبيل توظيف هذا التراث روائيًّا، وبعد أن كان قد تم الاعتراف بأدبنا الشعبى كسمة من سمات هويتنا العربية، بعد أن كان مستبعدًا لأنه يستخدم لغة غير الفصحى، لغة الأدب الرسمى.

فقد أصدر فاروق خورشيد عام (١٩٦٠) كتابه "فى الرواية العربية - عصر التجميع" تلاه "فن كتابة السيرة الشعبية" نشره بالاشتراك مع د. محمود ذهنى عام (١٩٦٤) ثم "أضواء على السيرة الشعبية" عام (١٩٦٧). وكانت هذه المؤلفات بداية الدعوة التى كرس لها فاروق خورشيد حياته، وهى قضية إثبات الوجود الروائى فى تراثنا الشعبى العربى واعتبار السيرة الشعبية هى "الرواية الأم" أو "الرواية السيرة".(١٣) ولم يقف فاروق خورشيد عند حد الدراسة بل قام بمحاولة تقديم هذه السيرة إلى القارئ المعاصر فى قالب روائى، فقام عامىْ (١٩٦٣، ١٩٦٤) بنشر الصياغة الجديدة التى أعدها لسيرة سيف بن ذى يزن فى أربعة أجزاء: الجزءان الأولان بعنوان "سيف بن ذى يزن"، والجزءان الأخيران بعنوان "مغامرات سيف بن ذى يزن". وفى عام (١٩٦٧) نشر صياغته الجديدة "على الزيبق"، كما نشر عام (١٩٨٠) "ملاعيب على الزيبق". ويعلن فاروق خورشيد أن هدفه من هذا التقديم الروائى للسير الشعبية هو عصرنتها تعريفًا للقارئ المعاصر بها وجذبًا له.

ولو أننا قارنا ما قدمه فاروق خورشيد من أعمال لوجدنا أن مدى ما أضافه إلى مضمون المصادر التى أخذ عنها ليس بدرجة واحدة. فموقفه فى "سيف بن ذى يزن" مثل موقفه من "على الزيبق" أى: أن نحـافظ علـى روح الـنص الأصـلى وأحداثه كاملة. وهدفنا من هذا كله أن تصبح السيرة كاملة غير منقوصة، وبغير أن تتدخل فيها عوامل الحذف والتشويه.(١٤) أما فى "مغامرات سيف بن ذى يزن" فهو يتخذ موقفًا مغايرًا يفصح عنه فى مقدمتها فيقول: وإذا كنا فى "سيف بن ذى يـزن" قد خضعنا إلى حد كبير للنص نفسه، فنحن هنا أكثر حرية فى التحرك مع الـنص ومن خلاله مستغلين خبرات الصورة الفنية التى اخترناها لنقدم لك فيها هذا العمل، وهى الرواية. ومحاولين تعميق المفاهيم وربطهـا بقضايا الإنـسان المعاصـر، التى هـى فى نفس الوقت قضايا متجـددة، إن تغيـرت صـورها فلـن تتغيـر طبيعتها وجوهرها.

فإذا قارنا ذلك بالصيغة الجديدة لعلى الزيبق نجد أن فـاروق خورشـيد قـد احتفظ فيها بجوهر المضمون كما هو فى المصدر وإن نزع عنها نكهتها الغرائبية، أى أنه عقلنها للقارئ المعاصر، بينما فى "ملاعيب على الزيبق" ركز على مرحلـة واحدة من مراحـل السيرة وهو طلب صـلاح الدين الكلبـى مقـدم درك مـصر (أى وزير داخليتها بلغتنا المعاصرة)، وقاتل حسن رأس الغول والد على الزيبـق، أن يقوم على الزيبق بعمل نفيلة (والنفيلة تدور فى إطار ما وراء الحدود الإنـسانية حيث يجب أن يتغلب فيها البطل على جن أو سحر أو أشياء مرصـودة أو حيـوان خرافى)، وذلك حتى يحق له أن يصبح شريكًا فى المنصب. ولما كانت هذه النفيلـة التى نجح على الزيبق فى اجتيازها لم تستغرق أكثر من ست عشرة صـفحة فـى النص البيروتى أى حجم قصة قصيرة، بينما استغرقت ملاعيب فـاروق خورشـيد

٣٣٠ صفحة، فمعنى هذا أن القصة القصيرة كانت مجرد خميرة لعمل روائى، وأن "ملاعيب على الزيبق" تعطى الانطباع بأنها قصة واحدة احتشدت فيهـا ملاعيـب متتالية تكوّن فى مجموعها رحلة البطل لعمل النفيلة، وهى هنـا حـصوله علـى صندوق التواجيه من المدينة المرصودة. ولما كان المضمون قد تعصرن وتعقلـن، فقد كشف لنا أن السحر ليس إلا ما نجهله، وأنـه فـى حقيقتـه علـم، فالأمـاكن المرصودة ليست إلا تركيبات مصنوعة بالحكمة تعتمد على العـلم والميكانيكا.(١٥) لا يفكها إلا العلم والمعرفة، وليس مجرد هاتف فى المنام يطلب مـن الزيبـق أن يقطع جريدة من النخل تكون مقدار ذراعين لتعينه على إبطال الرصد، على نحو ما جاء فى النص الأصلى.

كذلك فإن "ملاعيب على الزيبق" أكثر توسعا من "على الزيبق" فى الإيغـال إلى العالم الداخلى للشخصيات. لاسيما شخصية بطلها على الزيبق، وهو مـا نـدر استخدامه فى السيرة الأصلية. وهكذا نجد أنه إذا كان نص على الزيبق أقرب إلـى أن يكون صياغة جديدة للأصل المأخوذ عنه فإن الملاعيب استلهام للنص وليـست مجرد صياغة جديدة له.

-٨-

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لتقديم مضامين الـسيرة الـشعبية فى أسلوب روائى معاصر، فإن كُتَّابًا آخرين وظفوا الشكل التراثى – الشعبى أحيانًا والتاريخى أحيانًا أخرى – فى أعمالهم الروائية، نذكر منهم علـى سـبيل المثـال: محمد جبريل (١٩٣٨) وجمال الغيطانى (١٩٤٥).

ولقد ترك لنا **محمد جبريل** بيانًا منشورًا مهمًا فى ذيل مجموعته القصصية "حكايات وهوامش من حياة المبتلى" (١٩٩٦) عنوانه "التراث.. لماذا نستلهم منه قصصنا؟"، أعلن فيه "أن استلهام التراث هو إعادة اكتشاف للطاقات الفاعلة فيه" كما حذر من أن العودة إلى التراث لا تعنى الانكفاء على الماضى ولا اعتباره النموذج الأمثل.. لكنها تعنى تمثله والاعتزاز به كثقافة قومية أصيلة بهدف الانطلاق إلى المستقبل. ويردد قول د. زكى نجيب محمود: إننا يجب أن نكون عربا ومعاصرين فى آن واحد، وقول زكريا إبراهيم: العمل الأصيل يستبقى التراث ويلغيه فى آن واحد، أى أنه يحتفظ بهذا التراث بواسطة العمل على تجاوزه. فرق بين محاكاة التراث واستلهامه فنحن نقرؤه لنستلهمه لا لنعبده. وهذا هو ما فعله فى رواياته: "إمام آخر الزمان" (١٩٨٤)، "من أوراق أبى الطيب المتنبى، تقديم وتحقيق محمد جبريل" (١٩٨٨)، "قلعة الجبل" (١٩٩١)، "زهرة الصباح" (١٩٩٥). بينما السمة الأخرى التى تهب لروايات جبريل هويتها هو المكان وهو الإسكندرية – لاسيما منطقة الأنفوشى أو بحرى – التى عاشها طفلاً وأبدعها أديبًا، تدل على ذلك عناوين سيرته الذاتية التى ظهر منها جزءان: "حكايات من جزيرة فاروس" (وجزيرة فاروس هو الاسم القديم لمدينة الإسكندرية الأحدث) (١٩٩٢)، و"الشاطئ الآخر" (١٩٩٦). وعناوين رباعية بحرى "أبو العباس" (١٩٩٥) "ياقوت العرش" (١٩٩٧) "البوصيرى" (١٩٩٨)، "على تمراز" (١٩٩٨)، وتتضمن نصوصا تراثية تشير إلى حياة وأقوال هؤلاء الأولياء أقطاب التصوف الأربعة، نسبت إليهم هذه الأماكن، وما يزالون يلعبون دورًا مهمًا فى الحياة الشعبية لسكانها، مما يتيح له التوغل فى العالم الغيبى للصوفية. وقد كشف محمد جبريل عن توظيفه للشكل التراثى فى عنوان روايته "من أوراق أبى الطيب المتنبى، تقديم وتحقيق محمد جبريل"، مستخدما نفس الوسائل التى تستخدم فى تحقيق المخطوط مثل تصحيح الأخطاء والعبارات التى

تسقط من النص الأصلى أو الاعتماد على الهوامش، والشك فى صحة الرواية الواردة، أو توثيق عنوان الكتاب أو نسبته إلى مؤلفه، أو مراجعة المصادر الأصلية. ثم إنه قسم روايته إلى مقدمة تشبه مقدمات الكتب المحققة وسماها "حكاية هذه الأوراق"، ثم قسم روايته إلى مجموعة أوراق تتسلسل تصاعديًا.[١٦]

أما فى روايتيه "قلعة الجبل" و"زهرة الصباح" فإنه يستلهم العصر المملوكى حيث يؤرقه موضوع السلطة المستبدة فى زمننا العربى على طول امتداده.ولقد نجح محمد جبريل فى استخدام أكثر من وسيلة لاستحضار هذا العصر منها المفردات وأساليب التعبير، وأسماء الشخصيات وألقابهم، وأسلوب الحكم وتعامل السلطة مع عامة الناس.

"وزهرة الصباح" محاولة من محمد جبريل للتأريخ الروائى للجانب المسكوت عنه فى ألف ليلة، والاحتمالات الفنية لما لم يصلنا فى النص المتداول. ذلك أن قدرة شهرزاد القصصية جعلت الفتاة التى عليها الدور التالى بعدها تعيش حالة مختلفة عمن سبقنها من فتيات كن يُسقن إلى الزفاف فالمقصلة. وقد كشف لنا محمد جبريل عن سر محتمل لمواصلة شهرزاد رواية قصصها، ذلك أن والد زهرة الصباح كان يخشى أن تخفق شهرزاد فى مهمتها أو يدرك شهريار الملل، فاستمع إلى أكبر عدد من القصص والحواديت ليزودها بها عن طريق جوارى القصر، أو ليعود فيرويها لابنته إذا ما نفد مخزون شهرزاد وحان أجلها بحيث تستطيع زهرة الصباح أن تقوم بدور مماثل وتؤجل مصيرها هى أيضا بضعة أيام أو أسابيع. كل هذا من خلال اختيار الليالى لتكون وحدة تجزيئية للأحداث على نحو ما هو فى الليالى، وهى فى عبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة تقفز قفزات واسعة بين أرقام الليالى فتأتى بعد الليلة الثالثة الليلة السابعة، ثم الثالثة عشر، ثم الرابعة

والعشرون، فالحادية والستون، فالثمانية بعد المائة وهكذا حتى تبلغ الليالى الفعلية مائة وست ليال، على حين يبلغ رقمها الروائى ألفا وتسعين ليلة. وهى سمة أخرى تستلهم فيها "زهرة الصباح" البناء الخارجى لألف ليلة وليلة.[١٧]

-٩-

كذلك فإن التفاتة فاحصة إلى مجمل الشخصيات التاريخية فى أعمال **جمال الغيطانى** (١٩٤٥) الروائية تكشف عن محورين رئيسين لهما تأثيرهما العميق فى البنى الروائية على الصعيدين الموضوعى والفنى هما: محور الحسين/ يزيد والأمويين، ومحور شخصيات العصر المملوكى الأخير.[١٨] فالغيطانى يعلن بوضوح أنه قبل كتابة رائعته الزينى بركات (١٩٧٤) كان قد أعاد اكتشاف المؤرخ المصرى ابن إياس (٨٥٢ – ٩٢٨هـ/ ١٤٤٨ – ١٥٢٢م) مؤلف بدائع الزهور فى وقائع الدهور، وذلك بعد هزيمة (١٩٦٧)لأنه عاش حقبة تاريخية تشبه فى كثير من الجوانب الحقبة التى عاشها قبل (١٩٦٧)وبعدها.[١٩] أى أن الغيطانى استوحى شخصية "الزينى بركات" لتكون معادلاً موضوعيًا للشخصيات المعاصرة التى أدت بالشعب المصرى إلى هزيمة (١٩٦٧). لكن استدعاء هذه الشخصية التاريخية لم يكن بمعزل عن استدعاء الشكل التراثى؛ فقد أقام موازنة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى، بينما استوحى اللغة الصوفية فى روايات تدل عليها عناوين بعضها مثل: رسالة فى الصبابة والوجد (١٩٨٧)، رسالة البصائر فى المصائر (١٩٨٩)، هاتف المغيب (١٩٩٢)، ثم كتاب التجليات.

وإذا كانت معظم روايــات جبريل تستمد هويتها العربيــة من الحى الشعبى – منطقة الأنفوشى أو بحرى – الذى عاشه طفلاً بالإسكندرية، وأحيائه المجــاورة التى أطلقت أسماء أولياء الله عليها وجعل منها عناوين رواياتــه بالإضــافة إلــى استدعائه اللغة التراثية والشكل التراثى الشعبى، فإن معظم روايات **إدوار الخــراط (١٩٢٧)** تستمد هويتها من حى شعبى آخر فى الإسكندرية أيضا هو حــى غــيط العنب الذى عاش فيه طفولته. فالحديث عن المكان فى تجربة إدوار الخراط الأدبية يعنى دائما الحديث عن الإسكندرية. "وبالرغم من طموحه الأدبى المبكــر بإيجــاد محورين مكانيين لتجربته، أحدهما شمالاً فى الإسكندرية، والآخر جنوبًا فى أخمــيم بصعيد مصر تتوزع عندها روحه قبل أن يستقر وجوده فى نقطة توازن كائنة فــى منطقة ما بينهما، فإن أخميم تبقى حتى هذه اللحظة – لسبب أو لآخر – مجرد شوق أدبى لم ينجح فى تجلية ذاته لتجربة إبداعية فعلية".(٢٠)

ويستطرد حسنى حسن فى كتابه "يقين الكتابة" قائلا: ويعــى إدوار الخــراط بوضوح لا لبس فيه مبلغ ما تتمتع به مدينته الحبيبة من عبقرية وسحر. ونراه يقر وقتئذ – من زمن بعيد – بثقل هاجسها المستحوذ عليه بوصفه إنسانًا وكاتبًا، حتــى قبل أن يشرع فى استلهام روحها والتعبير عن سرها فى تجربة أدبية.(٢١)

لكن إسكندرية إدوار الخراط لم تكن إسكندرية روائيين مثل نجيب محفوظ أو محمد جبريل أو إبراهيم عبد المجيد... بل إنه كشف عن وجهها الآخر الــذى نبــه النقاد إليه حين أشادوا بذلك المناخ الخاص الذى نجح إدوار الخــراط فــى رســم

ملامحه باستحضاره الوسط القبطى بعاداته وطقوسه الدينية وعلاقاته المفتوحـــة... وكذلك من خلال الوصف التفصيلى للقداس وتراتيل الشمامـــسة، وتـــرانيم نـــشيد الأناشيد.[٢٢]

وإسكندرية إدوار الخراط الأدبية ليست حاضرًا فقط بل هـــى ذلـــك المقـــر البابوى طوال تاريخ الأقباط حتى عهد قريب جدًّا حيث إن الكنيسة القبطية لا تزال تُعرف باسم كنيسة الإسكندرية. لذلك لم يكن غريبًا أن ينظر ميخائيل قلـــدس بطـــل "رامة والتنين" (١٩٧٩) إلى الإسكندرية باعتبارها عاصـــمة للعـــالم، وأن يتكـــرر ظهورها فى قصص إدوار الخراط، وبخاصة عمود دقلديانوس الشهير باسم عمـــود السوارى شاهدًا على عصر شهداء الكنيسة القبطية وتضحياتها فى مواجهة العسف الدينى الرومانى.[٢٣]

فإدوار الخراط هو الكاتب الذى نجح – من بين إنجازاته الفنيـــة الأخـــرى، ولأول مرة فى تاريخ أدبنا المصرى الحديث – فى استقطار الخـــصائص الذاتيـــة وبلورتها، اجتماعيًّا وثقافيًّا، للشخصية القبطية مفصحًا بوضوح فنـــى بـــالغ عـــن روحها وعذاباتها وأحلامها وأوهامها.[٢٤]

كذلك تقدم **الرواية النوبية** رافدًا آخر من روافد الهويـــة القوميـــة للروايـــة المصرية بوجه خاص والرواية العربية بوجه عام. "فالأدب النوبى جزء من الأدب العام الذى ينتجه أصحاب الكتابة بالعربية، فهو جزء من الأدب العربى فى مصر؛ لأن الوسيط اللغوى وسياقاته التاريخية والفنية والجمالية تحسم مسالة تصنيف هـــذا الأدب.. إلا أنهم يتميزون داخل البيئة المصرية الأم".[٢٥]

فالأدب النوبى فى مصر يقوم بدور مزدوج: يعطى من ناحية أدبًا متميزًا ناضجًا خاصة فى فنى القصة والرواية، ويعطى من ناحية أخرى صورة خاصة واضحة لحياة النوبيين فى مصر والمشكلات التى يعانونها أو تعانيها جغرافيتهم، وبالقص والرواية يقدم النوبيون رؤيتهم الأدبية لمشكلاتهم وتصوراتهم لحلولها "فاجترار التاريخ النوبى، واجترار لحظات السعادة الخاصة محاولة من الكاتب لإعادة التوازن النفسى والاجتماعى، وهو يعيش بين بنى وطنه الذين يختلفون عنه فى الممارسات اليومية".(٢٦)

فالرواية النوبية لها خصوصياتها النابعة من خصوصية المكان والإنسان الذى يعيش فيه، وخصوصية الحدث وهو الهجرة من والهجرة إلى. فالعنصر الدرامى الذى تدور حوله هو: المكان الذى هُجر عنه، والمكان الجديد الذى وُصل إليه.(٢٧)

وبالإضافة إلى الشخصيات والحرف وخصائص المكان كالنخيل والعقارب والثعابين، فقد دخلت عناصر سردية تميز الرواية النوبية مثل: البوستة (وهى المركب الذى يحمل البريد والطرود عبر النيل من الأقارب المهاجرين فى الشمال إلى الأهل المقيمين فى الأرض الأم، وترسو – فى طريقها إلى الجنوب – على قرى النوبة واحدة بعد أخرى فى أية ساعة من ساعات اليوم الأربع والعشرين لتفرغ ما يخص كل قرية). ومن هذه العناصر السردية أيضا وصول الغائب وما يستتبع ذلك من مشاعر اللقاء والترحيب، وتوقع تلقى ما يحمله من هدايا للأهل والجيران، طقوس الميلاد والزواج والموت، طقوس النيل فى التطهير والسفر واللعب ثم احتمالات الغرق.. البكاء على غرق مقابر الآباء والأجداد، تمسك كبار السن بالبقاء رغم الطوفان القادم.(٢٨).. تلون الأسلوب ببعض الألفاظ النوبية..

وهكذا برزت كوكبة من الروائيين النوبيين منذ نشر محمد خليل قاسم (١٩٢٢– ١٩٦٨) "الشمندورة" عام (١٩٦٨). والشمندورة هى البرميل المجوف المربوط إلى سلسلة فى قاع النهر لتحديد الأماكن الصالحة للملاحة فى مجراه تجنبًا لغرق السفن، وهى رمز لغرق الوطن النوبى بدءًا من إقامة خزان أسوان عام (١٩٠٢)، فتعليته الأولى عام (١٩١٢)، فالتالية عام (١٩٣٣)، وحتى إقامة السد العالى الذى انتهى العمل فيه عام (١٩٦٤)، وليأتى على البقية الباقية من الوطن النوبى وتهجير أهله إلى ما يسمى بالنوبة الجديدة فى منطقتى كوم أمبو وإسنا بمحافظة أسوان ابتداءً من يونيو (١٩٦٤). وبعد ربع قرن ظهرت الرواية النوبية الثانية "بين النهر والجبل" (١٩٩١) لحسن نور، فالرواية الثالثة "الكشر" بضم الكاف وفتح الشين، والكشر معناه (المفتاح) لحجاج حسن أول عام (١٩٢٢)، فغرق الأرض يسبب مشكلات لا حصر لها.. اقتصادية ونفسية واجتماعية، مما يتطلب البحث عن مفتاح – أو كشر – لهذه المشكلات. ثم تلت ذلك الرواية الرابعة لإدريس على "دنقلة" عام (١٩٩٣). أما يحيى مختار (١٩٣٦) فكان قد نشر قصته القصيرة الطويلة "تبدد أو مرثية لقرية الجنينة والشباك" (١١٧ صفحة من القطع المتوسط) ضمن مجموعته القصصية الثانية "ماء الحياة" ثم نشر حسن نور "دوامات الشمال" عام (١٩٩٩).

-١٢-

وأخيرًا يمكن أن نصنف **المكان** عنصرًا من العناصر التراثية على نحو ما رأينا عند نجيب محفوظ فى مرحلته الروائية الثانية حين استوحى قاهرة المعز لدين الله الفاطمى وجعل أحياءها عناوين لمعظم روايات هذه المرحلة. لكن روائيين عربًا آخرين نفضوا أقلامهم من زحام المدن ليستلهموا الصحراء مكانًا تراثيًّا لرواياتهم مثل: غسان كنفانى (١٩٣٦ – ١٩٧٢) فى روايته "رجال فى الشمس" (١٩٦٣) و"ما تبقى لكم" (١٩٦٦)، وصبرى موسى (١٩٣٢) فى روايته "فساد

الأمكنة" (١٩٦٥)، وعبد الرحمن منيف (١٩٣٣ – ٢٠٠٤) فى "النهايات" (١٩٧٧) و"مدن الملح" (١٩٨٤ – ١٩٨٩)، وإبراهيم الكونى (١٩٤٨) فى روايته "تزيف الحجر" (١٩٩٠).

فمع التحول الذى حدث فى الصحراء بعد اكتشاف النفط جدّ وعى بضرورة اقتحامها، وكان **غسان كنفانى** من رواده الأوائل حين جعل الصحراء فى روايته "رجال فى الشمس" تقتل الباحثين عن المال والهاربين من واجبهم تجاه الوطن حين يموتون اختناقًا فى صهريج ماء فارغ مغلق بسيارة تلهبه حرارة الشمس ليختفوا عن عيون رجال حرس الحدود، بينما كانت الصحراء فى رواية "ما تبقى لكم" حاجزًا لابد من اجتيازه فى فسحة قصيرة من الزمن لتجنب الدوريات الإسرائيلية، ولهذا كان يجب قطعها ليلاً – وليس نهارًا كما فى الرواية السابقة – حيث الوحشة والبرد وتضخم الأصوات والظلمة مترامية الأطراف.

أما **صبرى موسى** فكان قد نشر كتابًا بعنوان "فى الصحراء" (١٩٦٤) قبل أن ينشر أولى رواياته "فساد الأمكنة" حيث نجد تكرارًا لأسماء بعض الأماكن والوقائع، كما أنقذه كتابه "فى الصحراء" من طغيان الجانب التسجيلى فى روايته "فساد الأمكنة"، حيث يكون لهذا الجانب إغراء شديد على الكاتب فى الأعمال القصصية التى يكون مسرحها بيئات غير معروفة أو مطروقة لدى معظم المتلقين حرصًا من المؤلف على أن يدهش القارئ فى كل لحظة بما يعرفه هو ولا يعرفه قارئه، ولا شك أن نشر كتاب "فى الصحراء" قبل رواية فساد الأمكنة قد هون على صبرى موسى هذه المهمة.[٢٩]

والمحور الدرامى لروايتنا هو صراع الإنسان مع الصحراء: جبالها لكى يُخرج من أحشائها ما تخفيه من كنوز (الذهب)، وثعابينها التى تقف له بالمرصاد وهو يحاول أن يستخرج الماء من جوف هذه البيئة الظمأى حيث تنتشر جثث الجمال وهياكلها العظمية بعد أن هلكت فى بحر هذه الرمال الموحشة القاسية. والصحراء هنا – فى أول الرواية ونهايتها – مكان أسطورى حيث بدأت بوصف الملامح الأسطورية للمكان الذى تيبست فيه عظام الجد القديم لقبائل البجاة، وانتهت بالمكان الذى تيبست فيه عظام البطل نيكولا ليصبح صخرة أسطورية فى قلب جبل الدرهيب العظيم متفجرًا ماء عذبًا – مثل الجد القديم – لأهل الوادى.[٣٠]

ثم جاء **عبد الرحمن منيف** بروايته "النهايات" التى جعل المكان الصحراوى بطلها، وحيث نقرأ فى مطلعها: إنه القحط مرة أخرى.. وفى مواسم القحط تتغير الحياة والأشياء.. حتى البشر يتغيرون.. طباعهم تتغير.. تتولد فى النفوس أحزان تبدو غامضة فى أول الأمر، لكن لحظات الغضب التى كثيرًا ما تتكرر.. تفجرها بسرعة.[٣١]

وينبه روجر آلن فى كتابه "الرواية العربية" إلى أن التأكيد على الصحراء، على الحرارة الملتهبة، أخطار الترحال، البحث عن القوت، كل هذه السمات تعطى الرواية مكانة فريدة ضمن نطاق الرواية العربية".[٣٢] كما ينبه إلى أن الراوى فى هذا العمل أشبه بالحكواتى التقليدى ضمن إطار تقاليد الثقافة الشعبية العربية، يجد فى البيئة المحيطة به التى يروى فيها حكايته مجالاً فسيحًا من الزمن يتيح له كل الوقت الذى يحتاج إليه، فالاقتصاد فى الحديث ليس واردًا هنا، بل إن الإسهاب والتنوع أمور محببة. ويعيب على جون أبدايك John Apdike انزعاجه من أسلوب عبد الرحمن منيف الذى يصفه بأنه أسلوب تقليدى يقص حكايته لمستمعيه

المتحلقين حول موقد النار، ويرى روجر آلن أن أبدايك يسمح لتطلعاته الخاصة أن تسيطر عليه بحيث يفرض طبيعة وحدودًا معينة للرواية ضمن إطار ثقافة مختلفة تمامًا وفى مرحلة مختلفة كليًا من مراحل تطور الرواية بوصفها نمطًا أدبيًا.. ذلك أن إدخال عبد الرحمن منيف وآخرين لعناصر من التقاليد السردية المحلية هو ما يشكل فى واقع الأمر السمات الإبداعية الرئيسية فى الرواية العربية فى السنوات الأخيرة.(٣٣)

وقد استكمل منيف رحلته الروائية الصحراوية فى خماسيته "مدن الملح" لاسيما فى أجزائها الأول والثالث والخامس، وعلى الأخص جزؤها الأول "التيه" الصادر عام (١٩٨٤)، والذى يقدم فيه "مرثية" غنائية شجية لعالم البداوة بأعرافه ومفاهيمه وقيمه وأسلوب حياته، وهو العالم الى خربته التطورات المادية المصاحبة لاكتشاف النفط والمترتبة على استخراجه بعد ذلك.(٣٤)

أما صحراء "تزيف الحجر" **لإبراهيم الكونى** فهى صحراء وعرة تتوغل فى جنوب ليبيا حتى العوينات، وفوق ذلك فهى صحراء غنية بتراثها السابق على التاريخ، سواء أكان هذا التراث رسومًا غير مألوفة محفورة فى كهوفها وصخورها، و فى أساطير وميثولوجيا غير مألوفة تربط بتضاريسها وحيوانها، فضلاً عن أن عالم الرواية يسكنه، حتى قرب النهاية، شخص واحد يحب الحيوان ويرعى غنمه. لكنه يتفاعل بشكل أساسى مع حيوان واحد مقدس أو شبه مقدس، يدعى الودان، وهو تيس جبلى يعد أقدم حيوان فى الصحراء الكبرى.(٣٥) وفصول الرواية تعكس دراية واسعة بالتصوف والفلسفة.(٣٦) إنها رواية وحدة وعزلة، البيئة فيها قاسية ومتقلبة لا ترحم بحيث لا يستطيع البشر التغلب على صعوباتها إلا بإقامة أدق درجات التوازن بينهم وبين أصناف الحيوان التى تكيفت مع متطلبات الحياة فى هذه البيئة مثل الجمال والغزلان والماعز.(٣٧) والأمر اللافت للنظر هو

الطريقة الفريدة التى تحاول بها هذه الرواية أن تعكس ذلك النسيج المشترك للتقاليد الثقافية العربية والإفريقية من خلال الاتصال بين الشعوب فى ذلك الجزء من العالم الذى يشمل دولاً حديثة النشأة هى ليبيا والجزائر ومالى والنيجر ونيجيريا، أو المنطقة التى تصفها الرواية نفسها بأنها "كل الصحراء الكبرى.. من غدامس حتى تمبكتو، ومن جبل نفوسة حتى أغاديس"(٣٨) فى المغرب العربى، بينما كانت صحراء الجزيرة العربية فى المشرق العربى هى صحراء "مدن الملح".

الصحراء فى رواية "النهايات" لعبد الرحمن منيف حاضرة دائما فى حياة الناس فى قرية الطيبة التى ترقد على حافتها. أما الكونى فقد حمل الرواية العربية إلى أعمق مجاهل الصحراء.. لقد ابتدع مزيجًا فريدًا ومجددًا عما هو تقليدى وعما هو حديث فى آن معًا. وعالم العزلة والتحمل.. وذلك الاحترام للحيوان، وتوقع الموت المفاجئ فى أية لحظة، كلها أمور تُقَدَّم للقارئ باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من التراث الأدبى العربى، وأسلوب يتبنى وظائف الخرافة وأهميتها.(٣٩)

ويمكن استخلاص العناصر التراثية فى الرواية العربية على النحو التالى:

- الشخصية التراثية: تاريخية أو شعبية أو أسطورية، بعضها شخصيات تراثية حقيقية، أو شخصيات ليس لها حضور واقعى فى المصادر التراثية تحمل أبعادًا تراثية، أو شخصيات تراثية تكون قناعًا لشخصيات معاصرة.

- اللغة التراثية: بمعنى أن تتشابه لغة الرواية فى تراكيبها مع تراكيب اللغة التراثية، وهى إما لغة تاريخية أى أن الكاتب يحاكى لغة المؤرخين كما كتبوها فى عصرهم، يُحمِّلها مضامين عصره الحاضر. وإما لغة صوفية بها مجموعة الألفاظ والتراكيب التى استخدمها الصوفيون فى كتاباتهم.

- الشكل التراثى: وهو إما الشكل الشعبى الذى يعتمد على شكل السير الشعبية أو الليالى، أو الشكل التاريخى مثل سرد الأحداث والحوليات والمقتطفات، أو الشكل التوثيقى أو التحقيقى أى الشكل الذى تتخذه الكتابات المحققة أو الموثقة[٤٠] لتحقيق ما يعرف بعملية "الإيهام بالواقع".

- المكان التراثى: وأبرزه إما الأحياء الشعبية أو التاريخية التراثية فى قلب المدينة، وإما الصحراء.

- وقد اختلفت الآراء حول دوافع استدعاء التراث أو الاتكاء عليه – مع الاتفاق على مساهمته فى منح الهوية القومية للرواية العربية – فهى أحيانًا تعلِّم التاريخ، وأخرى تعلم اللغة، أو هما معًا. وأحيانًا يكون الإصلاح أى إحياء لحظات إيجابية فى هذا التراث لتقديم نموذج لقدوة تُحتذى، وأن تاريخ الأمم وإن مر بمراحل انتكاس فإنه يمر أيضا بمراحل نهوض واستيقاظ. بينما هناك من يرى أن استدعاء تاريخنا البطولى هروب من واقعنا وإحساس بالنقص المعاصر، أما ما هو أسوأ: أن لحظات انتكاسات معاصرة هى التى تردنا – وهو وأدق من أن يقال إننا نستدعيها – إلى لحظات مماثلة فى تراثنا التاريخى.

"المهم.. كيفية الوصول إلى جوهر ما هو محلى والتعبير عنه، واستخلاص نبض الضمير والوجدان، وإبراز البعد الإنسانى الدال".[٤١]

تلك علامات على طريق رحلة روايتنا العربية – إبداعًا ونقدًا – على مدى قرابة قرن بحثًا عن هويتها، توظيف التراث كان محاولة مع محاولات أخرى تحقيقًا لهذا الهدف. ومكتبتنا العربية مزدحمة بعشرات المبدعين والدارسين الذين لم

تشملهم هذه العجالة، نعتز بهم ونعترف أنهم تركوا بصمات لا تُنكر فـــى تأصـــيل الإبداع الروائى العربى، فلم يكن القصد الحصر ولا التقييم بل إن هى إلا إشـــارات عل الطريق.

مؤتمر الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهرة، (٢٢ – ٢٦ فبراير ١٩٩٨).

الهوامش

١) جمال الغيطانى: نجيب محفوظ يتذكر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.

٢) د. إبراهيم السعافين: نجيب محفوظ والتراث، المنتدى، الإمارات، السنة السادسة، العدد ٦٦، يناير ١٩٨٩، ص٥١.

٣) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، صفحات ٣٧ – ٣٨.

٤) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٠١.

٥) محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية رقم ٥٨، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٥٧.

٦) المرجع السابق، ص ١٣٥.

٧) المرجع السابق، ص ١٣٨.

٨) إبراهيم درديرى: أدب إبراهيم رمزى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص٣١٣.

٩) د. محمود حامد شوكت: الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٧٢.

١٠) أحمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨، ص٢٤٦.

١١) محمد عبد الحليم عبد الله: لقاء بيم جيلين، كتاب الإذاعة والتليفزيون رقم ١٠ القاهرة، ١٩٧٣، ص ٨٣ – ٨٤.

١٢) الفن القصصي في الأدب المصري الحديث، ص١٥٩.

١٣) فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٥٥ – ٥٦.

١٤) فاروق خورشيد: سيف بن ذي يزن، روايات الهلال، العدد ٢١٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣، ج٢، المقدمة.

١٥) فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق، روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠، ص٣١١.

١٦) د. مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص٣٩٤.

١٧) د. أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٥٦.

١٨) مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٢، ص ٢٢.

١٩) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات، فصول، مارس ١٩٨٢، ص ٢١٢.

٢٠) حسني حسن: يقين الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، القاهرة، ص ١٨١.

٢١) المرجع السابق، ص ١٨٤.

٢٢) محمد برادة: لحظات طفولة تكتسح الفضاء، ضمن كتاب: صوت صارخ في الشوارع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٠٢.

٢٣) يقين الكتابة، ص ١٩٥.

٢٤) المرجع السابق، ص ١٥٨ – ١٥٩.

٢٥) د. مدحت الجيار: السرد النوبى المعاصر، دار النديم، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٣.

٢٦) المرجع السابق، ص ٤٤.

٢٧) المرجع السابق، ص ٩٠.

٢٨) المرجع السابق، ص ١٣٧.

٢٩) يوسف الشارونى: مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٥٦ – ٥٧.

٣٠) صبرى موسى: فساد الأمكنة، الكتاب الذهبى، العدد ٢٤٠، دار روز اليوسف، القاهرة، يوليو ١٩٧٣، ص ١٥٥ – ١٥٦.

٣١) عبد الرحمن منيف: النهايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨، ص ٥.

٣٢) روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٩١.

٣٣) المرجع السابق، ص ٢٩٨ – ٢٩٩.

٣٤) حمدى السكوت: الرواية العربية الحديثة، مطبعة دار الكتاب المصرية، طبعة تجريبية استطلاعية محدودة، القاهرة، ١٩٨٨، ج١، ص ١٨٣.

٣٥) المرجع السابق، ص ٢٦٥.

٣٦) المرجع السابق، ص ٢٦٩.

٣٧) المرجع السابق، ص ٣١٣.

٣٨) إبراهيم الكونى: نزيف الحجر، رياض الريس، لندن، ١٩٩٠، ص ٥١.

٣٩) الرواية العربية، ص ٣٢٣.

٤٠) انظر كتاب الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية فى الرواية فى مصر، الخاتمة، ص ٣٠٥ – ٣٠٩.

٤١) عبد الرحمن مجيد الربيعي: الخروج من بيت الطاعة، شهادات أدبية اختارها وقـــدم لها خالد محمد غازى، سلسلة نوافذ، وكالة الصحـــافة العربية، القـــاهرة، ١٩٩٨، ص ١١٠.

أحوال العشق بين الإنسان والحيوان
فى تراثنا وأدبنا القصصى المعاصر

-١-

تتأرجح علاقات الإنسان والحيوان ما بين عداوة أو سخرة أو استغلال حينًا، وألفة أو إخلاص إلى حد التضحية بالنفس حينًا آخر، وعشق أو حتى تزاوج تـصل به المخيلة الشعبية إلى أن تكون ثمرته سلالة تجمع بين سمات الإنسان وما اتـصل به من حيوان قردًا أو سمكة على وجه الخصوص.

ففى كـتاب "عجـائب الـهند" الذى كتبه فى القـرن الرابـع الهجـرى (العاشر الميلادى) بزرك بن شهريار الرام هرمزى والذى أورد فيه قصصًا تـشبه فى موضوعاتها وأسلوبها قصص ألف ليلة وليلة بحيث يبدو أن بعضها من مصدر واحد، نقرأ ما قصه أبو الزهر البرختى الناخذاه (أى البحّار) عن خال له يسمى ابن انشرتو قال: حدثنى خالى عن أبيه – وهو جد البرختى لأمه – قال: أسـريت فـى مركب كبير طالبين جزيرة فنصور فدفعنا الريح إلى خليج أقمنا فيه ثلاثًا وثلاثـين يومًا فى ركود لا ريح فيه إلى أن أدخلنا التيار بين الجزائر فأرسينا المركب علـى واحدة منها، على ساحلها نسوة يعمن ويسبحن ويلعبن فأنسنا بهـن. فلمـا اقتربنـا تهاربن فى الجزيرة، وجاءنا رجال لم نفهم لغتهم، فأشرنا إليهم وأشاروا إلينا ففهمنا عنهم وفهموا عنا.

وبعد أن تبادلوا السلع أشاروا ما إذا كان عندهم بضائع أخرى، فقالوا لهم: ما عندنا إلا الرقيق. ويستطرد رواى القصة بأنهم أتـوهم برقيـق ضـحوك يغنـون ويلعبون ويتهارشون ويتداعبون بأبدان عبلة وأجسام كأنها الزبد نعومة، ويكـادون يطيرون خفة ونشاطًا. غير أن رؤوسهم صغار وتحت كشح كـل مـنهم جناحـان كجناحي السلحفاة. فقلنا: ما هذا فتضاحكوا وقالوا: أهل هذه الجزيرة كلهـم كـذلك، وما عليكم من ذلك، وأشاروا إلى السماء أى أن الله تعالى خلقنا كذلك، فأغضينا عن ذلك وقلنا: هذه فرصة، ورأيناها غنيمة، فاشترى كل منا بمقدار ما عنده من الأمتعة ومعظمه، وكلما اشترينا شيئا جاءونا بما هو أنظف منه وأحسن. فـشحنّا المركـب بخلق ما رأى الراءون أحسن منه ولا أجمل. فلما حان وقت السفر شيعونا وقـالوا لنا: تعودون لنا مرة أخرى إن شاء الله. وطمعنا وطمع رباننا فى العـودة بمركبـه وحده بغير تجار. فكان ليله كله هو ورجاله أن يوقفهم على النجوم ويعرّفهم علـى أماكن الكواكب وجهات الآفاق وطريق الإقلاع فى المجىء. وفرحنا غاية الفـرح، وسرينا من الجزيرة بريح عاصف من أول النهار، فلما غابت الجزيرة بكى بعـض الرقيق الذى معنا، فضاقت صدورنا على بكائهم. ثم قام بعضهم لـبعض وقـالوا: تبكون لأى شىء؟ قوموا بنا نرقص ونغنـى، فقـام الرقيـق جميعـه يرقـصون ويتضاحكون فأعجبنا ذلك منهم، قلنا: هذا أصلح من البكاء. واشتغلنا كل واحد منـا بشأنه. فما إن أصابوا منا غفلة حتى تطايروا والله فـى البحـر تطـاير الجـراد، والمركب يجرى فى موج كالجبال، كالبرق الخاطف، فما أشـرفنا حتـى تعـدتهم المركب نحو فرسخ ونحن نسمعهم يغنون ويصفقون ويتضاحكون، فعلمنا أنهم مـا فعلوا بنفوسهم ذلك إلا لقدراتهم على هول ذلك البحر. ولم يمكنا الرجـوع إلـيهم، ويئسنا منهم، فلم يبق منهم إلا واحدة عند أبى فى بلنج (قمرة السفينة) كبيـر. فلمـا مضى هؤلاء نزل إلى محلها فوجدها تريد أن تنقب وتطرح نفـسها فـى البحـر،

فضبطها وقيدها. وسرنا إلى أن دخلنا بلاد الهند، فبعنا الأزواد التى كانت معنا، وتقاسمنا أثمانها، فصح لكل واحد عُشر رأس ماله. فلما سمع الناس بأخبارنا جاءنا رجل من أهل الجزائر التى كنا فيها، وكان قد أُخذ منها صغيرًا وبقى فى الهند إلى أن هرم. فقال لنا: أنتم وقعتم إلى جزائر الحوت وهى بلدى. ونحن قوم نزل رجالنا على إناث حيوان البحر، واضطجعت نسواننا لذكران الحيوان بالبحر، فنتج بينهم قوم مشتبهون بين هؤلاء وهؤلاء، وذلك منذ قديم الدهور، فأصبحنا نصبر على طول المقام في البحار وعلى طول المقام فى البر للسر المشترك فينا.

وأما المرأة التى بقيت مع أبى فاستولدها ستة أولاد أنا سادسهم وأقامت عنده ثمانى عشرة سنة مقيدة. وكان هذا الشيخ الجزائرى الذى أخبرنا عن سر الذى فيهم قد قال لوالدى: لا تحل عنها قيودها فتطرح نفسها فى البحر وتمضى فلا تراها أبدا فنحن لا صبر لنا عن الماء ففعل بها كذلك.

ولما كبرنا وتوفى والدنا – وكنا نلومه على تقييدها – ما كان لنا بعد عمل إلا أن أطلقناها من القيد رحمة لها وبرًّا وحنوًّا عليها، فخرجت كأنها الفرس فى السباق وانطلقنا خلفها فلم ندركها. فقال لها بعض من كان قريبًا منها: تمضين وتتركين أولادك وبناتك؟ فقالت: انشرتوا. ومعناها: وماذا أعمل لهم؟ وطرحت نفسها فى البحر وغاصت كأقوى حوت يكون، سبحان الخالق البارئ المصور، تبارك أحسن الخالقين.

وفى قصة أخرى يعلل أصل هذا السمك الشبيه بالإنسان ويخرج بذلك من التخصيص إلى التعميم على بقية أنواع الحيوان فيقول: وحدثنى بعض من دخل زيلع وبلاد الحبشة أن فى بحر الحبشة سمكًا له وجه كوجه ابن آدم، وأجسامهم لها الأيدى والأرجل، وأن الصيادين المتغربين الفقراء المتطرفين فى أطراف السواحل

المهجورة والجزائر والشعاب والجبال التى لا تُسلك، المعالجين فيها طوال أعمارهم، إذا وجدوا ذلك السمك المشابه لبنى آدم اجتمعوا به فيتوالد بينهم نسل شبيه لبنى آدم يعيش في الماء والهواء. وربما كان الأصل فى هذا السمك أن بنى آدم اجتمعوا بجنس من أجناس السمك فتوالد بينهم هذا السمك الشبيه لبنى آدم، ثم كذلك على مر الدهور والأزمنة. كما يجتمع الآدمى ببعض الوحش مثل الضبع والنمرة وغيره من حيوان البر فيتوالد بينهم القردة والنسناس وغير ذلك مما يشبه ابن آدم، وكما تجتمع الخنازير والجواميس فتكون منها الفيلة، وكما تجتمع الحمير والخيل فتكون البغال (هذه الأخيرة هى وحدها الصحيحة)، ولو ذهبنا لعد ما نتج عن اجتماع الأجناس لعددنا من ذلك ما يبهت القارئ. ويحدثنا الدميرى (٧٤٢ – ٨٠٨هـ/ ١٣٤٠ – ١٤٠٥م). فى كتابه "حياة الحيوان الكبرى" عن إنسان الماء وبنات الماء، وأنهما يعيشان فى بحر الشام أو بحر الروم (أى البحر الأبيض). وأن إنسان الماء له لحية بيضاء ويسمونه شيخ البحر. "وحُكى أن بعض الملوك حُمل إليه إنسان ماء، فأراد الملك أن يعرف حاله، فزوجه امرأة فأتاه منها ولد يفهم كلام أبويه، فقال للولد: ما يقول أبوك؟ قال: يقول أذناب الحيوان كلها فى أسفلها فما بال هؤلاء فى وجوههم؟"(1) أما إناثه فشبيهة بالنساء، ذوات شعر سبط، ألوانهن إلى السمرة، ذوات فروج عظام وثدى وكلام لا يُفهم ويضحكن ويقهقهن، وربما وقعن فى أيدى بعض أهل المراكب فينكحونهن ثم يعيدونهن إلى البحر، وحُكى عن الرويانى صاحب البحر: أنه كان إذا أتاه صياد بسمكة على هيئة امرأة حلفه أنه لم يطأها.(2)

أما القزوينى (٦٠٠ – ٦٨٢هـ/ ١٢٠٤ – ١٢٨٣م) ففى كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" يسرد قائمة بما يسميه "الحيوانات المركبة" أى التى تولدت عن حيوانين مختلفى النوع ولذا يكون شكلها عجيبًا بين هذا وذلك، ومنها المتولد عن الإنسان والدب "حدثنى من رآه أن جميع أعضائه كأعضاء

الإنسان إلا أنه يكون عليه شعر كما يكون على الدب ويكون ناطقًا".[٣] ولم يـذكر من رآه ولا أين يعيش هذا الحيوان المهجن.

كما أننا نقرأ قصة ثالثة فى كتاب العجائب عن قردة عشقت بحارًا فوضعت قردًا أو قردين وجوههم تشبه وجوه بنى آدم وصدورهم لا شعر عليها وأذنابهم فيها قصر عن أذناب القرود، وأن البحار هرب خجلاً من فعلته بينمـا رمـى زمـلاؤه القردة وأولادها من المركب.

-٢-

ونستطيع أن نقرأ قصصا مماثلة فى تراثنا العربى، ويبدو أن هـذا المنـاخ التراثى قد انعكس – إن وعيًا أو لا وعيًا – على إبداع بعض أدبائنا المعاصـرين. وربما غذى هذا الاتجاه ما عُرف فى أدب أمريكا اللاتينية بالواقعية السحرية، وهى واقعية لا تختلف كثيرًا عما يشيع فى بعض أوساطنا الشعبية من معتقـدات تحطـم الحواجز بين عالم الإنسان وعالم الجن والحيوان.

ولعل أليفة رفعت (١٩٣٠ – ١٩٩٦) حين نشرت فى سبتمبر (١٩٧٤) فـى ملحق الهلال "زهور" قصتها القصيرة "عالمى المجهول" – وقد كنت أشرف علـى نشر القصة فى هذا الملحق مع صديقى "أبو المعاطى أبو النجا"، وفوجئت بمستوى هذه القصة ومحتواها– إنما كانت تسجل ريادتها لهذا النوع القصصى الذى سـبق أن انتشر فى تراثنا، إلا أن عقلانية القرن العشرين دفعته إلى الانزواء، حتى عـاد يتسلل على استحياء، وكان باكورة هذا التسلل فيما يبدو حين نشرت أليفـة رفعـت قصتها الفانتازية حيث عشقت بطلتها – التى تروى بضمير المتكلم – قـصتها مـع ملك من الجن فى صورة حية، تلك الحية التى سبق أن أغوت أمنا حـواء – طبقـا

للتوراة – وأوقعتها فى خطيئة عصيان الله، مما ترتب عليه طردها من الجنة وشقاء نسلها البشرى كله من بعدها "بعرق جبينك تأكل" وهى فى الوقت نفسه رمز الذكورة عند فرويد ومدرسة التحليل النفسى. ولهذا فهى عندما تبدت أمامها بهرها المنظر، وانتابها شعور مزدوج: الرعب والبهجة. ولا عجب أن تنازعتها فكرتان تتصارعان: أختطف أية أداة من المطبخ وأقتلها، أم أستمتع بلحظة الجمال النادرة التى سنحت لى؟[٤]

وتسيطر على القصة هذه الازدواجية، فحين تتراءى لها الأفعى وهى فى خلوتها تنتشى روحها منجذبة بجمالها الأخاذ. فإذا عاد زوجها وأبناءها استردت شعورها كبشر حذر خائف على نفسه وتعلن عن وجود الأفعى، فيستدعى زوجها الرجال ليفتشوا البيت ويطلقوا بخور الشيخ طارد الثعابين ويسدوا الشقوق فى الجدران. غير أن شيخ الرفاعية أعلن أن ما رأته ليس أفعى وإنما من ملوك الأرض "فحتى لو وجدتها ذات ليلة تنام فى فراشك فلا تنزعجى وخاطبيها بكل أدب ورقة"،

وهكذا أصبحت بطلتنا راوية قصتنا فى صراع بين "شعور غريب بالشوق والتمنى يحرق جسدى ويمزق حسى... وواقعى يفرض علىَّ أن أقوم بواجباتى كزوجة وكأم".[٥] وما لبثت العلاقة أن تدرجت إلى حد التلاحم الحسى، وعقدت على أثره معاهدة بين الطرفين، اشترطت فيها الأفعى باعتبارها حارسة هذا البيت الواقع فى الخلاء فى تلك البلدة الريفية الهادئة، والمسيطرة المتحكمة فى ساكنى باطنه من الأفاعى والحيات أن "لا خوف عليكم ولا بأس ما دمنا سويًّا.. أنا وأنتِ على وفاق.. على عهد بيننا ألا تمتد أيديكم إليهم بأذى".

وتنتهى القصة حين قتل الزوج ثعبانًا فأعلنت الأفعى "إنكم غدرتم بواحد من رعاياى فارحلا من البيت.. فلا يعيش فيه غير الحب".[٦]

ولئن كانت العلاقة بين المرأة والأفعى فى "عالمى المجهول" علاقة عشق من الطرفين، فإن علاقة أشجان والشمبانزى "سنوسى" فى رواية أميمة خفاجى (١٩٦٠) "جريمة عالم" (١٩٩٠) كانت علاقة مفروضة من زوج أشجان الذى ما تزوجها إلا ليورطها فى هذه العلاقة خدمة لأهدافه العلمية، وهو الحصول على أرقى حيوان وأدنى إنسان. وإذا لم تكن العلاقة السابقة بين البطلة والحية قد أثمرت أية نتائج، فإن علاقة أشجان بسنوسى ترتبت عليها نتيجتان: إش إش أرقى حيوان وأحط إنسان، ووفاة أشجان أثناء الولادة حيث كان يجب التضحية بأحد الطرفين: الأم أو الطفلة، ولم يتردد الزوج أدهم فى الاختيار، فضحى بالأم لأن الهدف الأول الحصول على هذا الطفل المهجن، ولنلاحظ أن العلاقة هنا بين أشجان وسنوسى لم تكن علاقة مباشرة ولا مستديمة كما عهدنا فى قصص العشق بين الإنسان والحيوان، بل كانت مرة واحدة بعد أن تم تخدير أشجان، ووقف سنوسى المدرَّب ليناول الدكتور أدهم أنبوبة اللقاح المجهزة بالحيوانات المنوية للشمبانزى – الذى يقوم الآن بعمل المساعد – ليبدأ الدكتور أدهم فى إجراء عملية التلقيح والإخصاب ببراعة "وكأنه يقوم بعملية إخصاب لنبات أو فأر".(٧)

لكن هذا الكائن المهجن الذى أنجبته أشجان وسنوسى لم يستطع أن يعيش لا مع الحيوان ولا الإنسان، وتنتهى روايتنا بخروج إش إش "هاربة من الحياة.. تسير وتجرى وتقفز بعيدًا عن البشر، بحثًا عن عالم آخر".(٨) وهى نهاية تعلن بها المؤلفة – وهى متخصصة فى الهندسة الوراثية – إدانتها لمثل هذه المحاولات.

فإذا قرأنا "روح محبات" (١٩٧٧) لفؤاد قنديل (١٩٤٠م)، فإن العلاقة هنا تنشأ بين امرأة وديك، ثم تتطور لتصبح بين نساء كثيرات وهذا الديك، أى أنها لا تظل فى نطاق العلاقة الخاصة على نحو ما كانت فى "عالمى المجهول" بين راوية القصة والحية، بل تطورت من علاقة خاصة إلى علاقة عامة، وبذلك أصبحت الفانتازيا هنا مضروبة فى عدد من المرات.

ويمهد مؤلفنا لتطور العلاقة بين الديك المتميز ومحبات حينما تنتابها ريبة معلنة "أنه بني آدم مسخوط"(٩) وعندما يسخر زوجها مما يسميه خرافات تتذكر مخزونها الشعبى "قالت لنا أمهاتنا إن جنية من جنيات البحر خرجت إلى البر واختطفت شابًا وتزوجته، وبعد أن شبعت منه خنقته وأخرجته بعد شهور إلى البر جثة، وبعد أيام أخذت غيره وتزوجته" أى أنها أشبه بملكة من ملكات النحل تقتل الذكر بعد أن يلقحها، أى تلتقى الذروتان:النشوة والموت. وإذا كان هذا الرأى ينتمى إلى الموروث الشعبى فإن الدكتور رمزى (رمز العلم) يقول إنه لم يسمع عن مثل هذا الديك. يلى هذا التمهيد خطوة أخرى نحو تصعيد الديك من عالم الحيوان والطير الواقعى إلى العالم الفانتازى – من إحدى وجهات النظر أو الرمزى من وجهة نظر أخرى – حين أعلن رشوان لزوجته محبات أن العمدة يود الحضور لرؤية الديك. وبهذه المناسبة – وتقريبًا له من عالم الإنسان – أطلقا عليه اسم "الملك"، ثم نسمع أن رشوان ينتهى إلى نتيجة – سنكتشف فيما بعد أن بها مسحة من السخرية لأنها أدت إلى عكس ما توقعه – وهو أنه اطمأن أخيرًا إلى أن هناك حارسًا لزوجته أثناء غيابه عنها، إذ اتضح لنا فيما بعد أن حاميها حراميها.

وفى اليوم التالى يصبح الديك فرجة الأولاد، وعندما حاولوا معاكسته "فوجئوا به فوقهم باسطًا جناحيه يوشك أن ينقض عليهم، فذعروا كما لم يُذعروا من قبل فى أحلامهم، وصرخوا بأعلى ما يستطيعون وهم يرونه عملاقًا قويًا بإمكانه أن يحيط ويحيط بالقرية كلها".(١٠)

وإذا كان مؤلفنا يعد الديك لدوره المقبل، فإنه على الجانب الآخر يعد محبات لدورها بوصفها طرفًا آخر حين يذكر – وكأنما بطريقة غير مقصودة – أن محبات أجمل نساء البلد، كما أنها ورشوان زوجان بلا خلفة، وأن العيب عنده.(١١)

وعند الاحتفال حضر العمدة ومدير الأمن وعضو مجلس الشعب والصحفيون ومذيعون بآلات تصويرهم "ولا فرح ابن العمدة"،(١٢) ومال مدير الأمن على رشوان يسأله: هل يتكلم؟ فأجابه رشوان ضاحكا: حتى الآن لا.. ربما فى المستقبل.(١٣)

إشارات ذكية متناثرة بمهارة تلمح أكثر مما تفصح عن هوية الديك التى تعلو به عن عالم الطير دون أن تساويه بعد بعالم الإنسان، وعندما غادر المسئولون الحفل كان قد تم الاتفاق على تعلية السور وتركيب بوابة حديدية لتنظيم الدخول إليه بينما "الملك" مرفوع الرأس يتألق وجهه بين الحاضرين، محافظًا على جلسته النبيلة التى لا ينقصها إلا أن يضع يده – إن كانت له يد – تحت ذقنه أو على صدغه ليبدو كالمفكرين والعباقرة.(١٤) وما لبث أن أصبح مسكن الديك مزارًا سياحيًا.

تصعيد آخر: الديك رغم حجمه لا يؤذِّن كبقية ديوك الله(١٥)... الديك يحمى الدجاج من انقضاض الحدأة... الدجاجات انتابتها شوطة قتلتها جميعًا بينما الديك يكبر كل يوم بفارق واضح عن اليوم السابق مع أن وجبته محدودة(١٦)... بينما الطبيب البيطرى رمزى يهتف فى أعماقه "حوالى المتر ونصف المتر (ارتفاع

الإنسان البالغ تقريبًا)، إنه حى وليس تمثالاً... ما حكايته؟ لم أشهد فى حياتى مثله، لقد قرأنا عن ديوك كبيرة جدًّا فى بعض البلاد وفى التـــاريخ، لكـــن ذلـــك الـــديك غريب. ظاهرة جديرة بالدراسة".[١٧]

ومع أن الرواى يختفى دائما خلف رشوان ومحبات إلا أنه أحيانًا قليلة يبتعد عنهما لينفرد برؤيته التى يقدمها لقارئه مباشرة. وعلى سبيل المثال فنحن لا نـــرى الديك ولا نتتبع أخباره إلا من محبات "رأته محبات ينقر برصًا على الحائط، يسقط على الأرض، يمزقه بمخالبه فى ثوان"، ثم نقرأ بعدها مباشرة "ولم تره عندما طار فحط بمخالبه على فأر"[١٨] إذن من الذى رآه، طبعا لم يـــره غيـــر راو ثالـــث، أو مؤلفنا بعد أن أزاح جانبًا عين كل من رشوان ومحبات اللذين كانا يتوسطان بينـــه وبين قارئه.

وتتصاعد العلاقة بين الديك ومحبات رويدًا رويدًا فنستريب إذا ما كان الديك يحدق من خلال زجاج النافذة حين كانت فى الفراش إلى جوار زوجها، بينما كانت خيوط غرام عجائبى تلتف حولها وهى تردد إحدى أغانى عبد الحليم: "قولـــوا لـــه بحبه.. ومتوهنى حبه..." حتى جاءت اللحظة التى فيها انحنى الديك فوقها يعانقهـــا من الخلف ويحيط جسدها بجناحيه حتى اختفت تماما بين أحضانه".[١٩]

وإذا كان المؤلف يسمح لنا بأن نتابع المشاعر الداخليـــة لبطلتـــه محبـــات، وأحيانًا لبطله رشوان، فإنه قلما يفعل ذلك بالنسبة للمشاعر الداخلية لبطله الديك إلا فيما ندر على نحو ما نقرأ أنه: "استشعر أنها تبذل جهدًا مضنيًا لكى تبعده عنهـــا... لم يرد أن يفجر غضبها. خفف تدريجيًّا من حصار جناحيه"[٢٠] وســـمعنا أو قرأنـــا تعبيرات ابتدعتها هذه العلاقة الفريدة "الكيان الريشى"[٢١] "سلمت بدنها لتديّكـــه".[٢٢] "هذا الطائر المنفلت من أسر القالب"[٢٣] وفيما بعد نقرأ "كونشرتو التوحـــد الوجـــد حيوانى الإنس ربانى".[٢٤]

واختلطت وتداخلت اليقظة والحلم، الوهم والحقيقة، بينما الألفاظ تدق وتــدق لتعبر عن هذه اللحظة التى تتعانق فيها الرومانسية، التى بدا فيها الديك – بالنــسبة لمحبات – رجلا سخطته إحدى الساحرات.(٢٥)

ويعلو صوت المعلق متسائلا "هلا اقتنعت بإمكانية اتحاد الكائنات الحية؟ ثــم يعلن أنه هو الذى يفكر بالنيابة عنها "ليس بإمكان فلاحة بسيطة أن تفكر فى ذلــك، أو على الأقل أن تشارك فى ثورة على هذا المستوى".(٢٦) أى أن الجرأة هنا هــى جرأة المبدع الذى خلق هذه العلاقة المحتملة، ومن قبل كان أرسطو قد فــرق بــين التاريخ والفن: التاريخ هو ما وقع، والفن ما يُحتمل أن يقع.

لقد تقمص مؤلفنا تجربته ألتى أبدعها فصدقها – مثلما صدق أشعب وليمتــه التى اختلقها ليصرف الأطفال عن معاكسته فجرى خلفهم نخوها – واتحــد معهــا اتحاد الديك بمحبات فولّدت لديه حالة وجدانية إبداعية لهذا الأسلوب الشاعرى الذى ينتهى – كما تنتهى مقطوعة موسيقية كلاسيكية – بهذه الكلمات: " تفككت وتداعت فإذا هى فيه، وإذا هو فيها يكتب اسمه على قيعان قلبها وينادى علــى نفــسه فــى سراديب بدنها التى لم يكن لها من قبل أثر فى الخرائط".(٢٧) هكذا تغزل فؤاد قنديل فى هذا اللقاء المستحيل إلا من منطق – أو لا منطق – الفن وحده.

وتغطيه لاحتمال بروز بطنها بما تحمل قامت بزيارة متخصص فى فك عقدة الإنجاب، وقبل أن تتم شهرها السابع كانت قد وضعت طفلاً له أربعة أصابع فــى كل قدم، بينما "كل ذراع مرتبطة بالجسد بغشاء جلدى عريض يمتد من الإبط إلــى الكوع ويتصل بالجنب حتى مستوى السرة.(٢٨)

ثم حدث تطور آخر فى التصعيد الفانتازى للديك، فقد تحقق ما سبق التمهيد له: فهم لغة الإنسان والإجابة بإيماءة من رأسه قبولاً أو رفضًا. وهكذا – ومن وجهة نظر الزوج رشوان – تحولت النعمة إلى نقمة: حسده أهل القرية لأنه تميز عنهم بالديك العجيب فإذا به يصبح مصدرًا للفضيحة. حاول أن يخصيه بالتعاون مع عواد راعى الغنم. لكن محاولة الإمساك به أدت إلى إصابة عواد فى وجهه وهو يصرخ: هذا ليس ديكًا إنه أسد أو نمر،[٢٩] ربطه فى جذع شجرة فأضرب عن الطعام... حاول أن يقتله فدارت بينهما معركة حامية، كان الديك أثناءها "يحوم عاليًا فى الفضاء حريصًا على أن يظل فوق رشوان عدة دقائق حتى يصيبه بالحسرة التى تليق بالمنتقم الذى أُحبط.[٣٠]

هنا ننتقل من الرواى العليم بكل شىء إلى العالم الداخلى للديك حين نقرأ أن الديك "رآه من أعلى ضئيلاً وتافهًا".[٣١]

ثم اتضح أن محبات فكت الديك ليلاً بحيث استطاع الطيران بعيدًا عن بيت محبات ورشوان، لتبدأ مرحلة جديدة من مراحل تصعيد الديك من عاشق لأنثى واحدة إلى دون جوان أو زير نساء. وإذا كانت العلاقة بين الديك ومحبات قد تدرجت منطقيًّا – إذا كان هناك منطق – إلى ما انتهت إليه، فإن علاقات الديك الجديدة فاجأتنا بنطاقها الواسع ابتداءً من نساء القرية حتى نساء القرى الأخرى "صادق النساء والبنات... العوانس والمتزوجات، والأرامل والمطلقات والعذراوات والأمهات والجدات.. وهكذا حملت كل إناث القرية من ود الديك ومحبته".[٣٢]

وتستخدم الرواية أسلوب القطع السينمائى والعودة إلى الوراء (الفلاش بالك) فنعود إلى بيت رشوان ومحبات لنتابع أثر طيران الديك على علاقتهما، فقد تسبب فى افتراقهما. محبات لجأت مع طفلها إلى بيت أسرتها، بينما رشوان يعانى الوحدة

فى بيته مما يدفعه إلى السفر للقاهرة ليقيم فى فندق يسترجع فيه ذكريــات شــبابه. وبعد أن وقع فى عدد من المآزق عاد إلى قريته، وتدخل أهل الخير فعادت محبات إلى رشوان، لكن عودة الديك إلى بيتها تسببت فى حدوث كارثة: حاول رشوان قتل الديك فغرست محبات سكينا فى ظهر رشوان دفاعا عــن الــديك، وعنــد بوابــة المستشفى لفظ رشوان أنفاسه.(٣٣) واتهمت محبات جانيًا مجهولاً لم تستطع الشرطة تحديده فحُفظ التحقيق لعدم كفاية الأدلة.

وعاد الديك ليستقر مع محبات كما عادت الزيارات السياحية بــنفس النظــام القديم، وأقام الفنان حسن الرشيدى تمثالاً ضخمًا للديك يصل ارتفاعه إلــى ثلاثــة أمتار على قاعدة داخل الفناء مما جذب مزيدًا من الزبائن.(٣٤)

وبدأت سلسلة الفضائح تظهر على معظم النساء وأصبحن حــديث الجميــع، وارتدين الجلابيب الفضفاضة، ومنهن من غادرن القرية إلى أقاربهن فى قــرى أو مدن أخرى، وانعكست آثار الفضيحة على وجوه الجميع وتصرفاتهم، بينمــا قتــل مجهول حسن الرشيدى صانع تمثال الديك.

وأخيرًا حان وقت الولادة الجماعية لنساء القرية، وتوافدت أجهزة الإعــلام لرصد الحدث العلمى الكبير. وعندما رأت المواليد النور كان مــن اليــسير إدراك علاقتها بالديك مما دفع العمدة إلى التصميم على قتل الديك.

علمت محبات بالمؤامرة فهربت مــع الــديك وطفلهــا، وركبــوا ســيارة ميكروباص على الطريق السريع، محبات وطفلها داخلها والديك فوق سقفها، طــار الديك من فوق السقف، أوقفت الميكروباص وأسرعت تجرى وراء الــديك تاركــة طفلها حيث كانت تجلس، تطوع أحد الركاب بالعودة بالطفل إلــى قريــة محبــات وإبلاغ أهلها بما حدث، وهؤلاء بدورهم خرجوا يبحثون عنها حتى وجدوها علــى حافة الجنون، لكن صحتها ما لبثت أن تحسنت.

ومع أن الديك اختفى إلا أن تمثاله ورث وظائفه وواصل رحلة تصعيده الفانتازى، حيث أصبح أشبه بولى من الأولياء، فالنساء العقيمات ينجبن بلمسة منه ويقصده من يريد النجاح فى الامتحانات، أو الفوز فى الانتخابات، ومن يطلب رضا المحبوب أو التخلص من الأشرار. ومن يطلب عملاً أو استرداد صحة. ولا يفوت فؤاد قنديل إضفاء روح الدعابة هنا حين يعلن أن من بين جمهور تمثال الديك "من يتمنى الراحة الأبدية لوالديه حتى يرث فى أقرب وقت ممكن"،(٣٥) بل انتشرت أضرحة مماثلة لهذا الديك الغريب المهيب، بينما أقامت بعض القرى نصبًا تذكاريًّا له.

وتنتهى روايتنا بذروتها الفانتازية حيث انطلق الديك إلى السماء ليعانق قرص الشمس، ولتهبط فى الأفق البعيد وهى محملة بالكائن الأسطورى الطالع من رحم الأرض. بينما لم يتسع القرص للجناحين الهائلين فبرزا من الجانبين عن يمين وشمال. (٣٦)

* * *

إن أحوال العشق بين الإنسان والحيوان فى تراثنا لها أكثر من مصدر أبرزه – فى رأيى – مصدران: أحدهما شبقى والآخر على الطرف الآخر ميتافيزيقى.

أما المصدر الجنسى فهو يُعرف فى علم النفس بعشق الحيوان Zoophilia، وله قصص يتندرون بها فى ريفنا حين يضبطون شابا مع حيوان كالحمارة، أما المصدر الميتافيزيقى فهو طموح الإنسان إلى وحدة الكون وتحطيم الحواجز التى تحول بينه وبين الاندماج فيما حرمته عليه الطبيعة التى تصنف الموجودات الحية إلى كائنات لكل منها حدودها التى لا تتجاوزها، لكن الفن يقتحمها مدفوعا بقوة

الحلم وبما يملكه من قدرات الإغارة على الحدود معلنًا ريادته لكثير مما كان يُعد مستحيلاً واستطاع الإنسان أن يحققه بعد آلاف السنين، كالبساط السحرى الذى أصبح طائرة بل صاروخًا. ولعل حلمه بامتزاج السلالات ليس إلا تعبيدًا لطريق نعرفه اليوم باسم الهندسة الوراثية.

وفى تراثنا أن طموح الإنسان تجاوز أحوال العشق بين الإنسان والحيوان فامتد لكى يكون بين الإنس والجن أى عالم الغيبيات على نحو ما تكرر فى أكثر من قصة فى ألف ليلة وليلة، وكذلك فى سيرنا الشعبية مثل سيرة بن ذى يزن. وقد ترسبت هذه الموتيفا فى الحكايات الشعبية المعاصرة فى عالمنا العربى التى تظهر فى الإيمان بأن بعض الناس يخاوون أى يتزوجون من جنيات.[٣٧]

وأدبنا العربى الحديث ليس مقطوع الصلة لا بتراثه ولا بآداب اللغات الأخرى فى عصر أصبح العالم فيه قرية واحدة، إنهم يواصلون مسيرة أسلافهم ويساهمون مع معاصريهم في طموحهم إلى وحدة الكائنات، والإغارة المتواصلة على الحدود التى تتيحها قدرات الفن وحريته الهائلة ممهدًا الطريق لاكتشافات العلم واختراعاته.

العربى، الكويت، يناير ٢٠٠١

الهوامش

١) كمال الدين محمد بن موسى الدميرى: حياة الحيوان الكبرى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى، مصر، ١٩٧٨، جـ١، ص٦٣.

٢) المرجع السابق، ص ٢٢٢.

٣) زكريا بن محمد محمود القزوينى: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مكتبة ومطبعة مصطفى البابى، مصر، ١٩٧٨، ص ٣٠٧.

٤) أعدت نشر هذه القصة فى كتابى الليلة الثانية بعد الألف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٤٧. ط٢ ، نادى القصة، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

٥) المرجع السابق، ص ١٥٠ – ١٥١.

٦) المرجع السابق، ص ١٥٦.

٧) أميمة خفاجى: جريمة عالم، موسكو، ١٩٩٠، ص ٩٠.

٨) المرجع السابق، ص ٢٦١.

٩) فؤاد قنديل: روح محبات، المركز المصرى العربى، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠.

١٠) المرجع السابق، ص ١٥.

١١) المرجع السابق، ص ٣٨.

١٢) المرجع السابق، ص ١٩.

١٣) المرجع السابق، ص ٢١.

١٤) المرجع السابق، ص ٢٢.

١٥) المرجع السابق، ص ٣٦.

١٦) المرجع السابق، ص ٣٩.

١٧) المرجع السابق، ص ٤٧.

١٨) المرجع السابق، ص ٤٨.

١٩) المرجع السابق، ص ٥٢.

٢٠) المرجع السابق، ص ٥٣.

٢١) المرجع السابق، ص ٥٤.

٢٢) المرجع السابق، ص ٥٥.

٢٣) المرجع السابق، ص ٥٦.

٢٤) المرجع السابق، ص ١٠٧.

٢٥) المرجع السابق، ص ٥٨.

٢٦) المرجع السابق، ص ٥٩.

٢٧) المرجع السابق، ص ٥٩.

٢٨) المرجع السابق، ص ٨٥.

٢٩) المرجع السابق، ص ٩٤.

٣٠) المرجع السابق، ص ١٠٢.

٣١) المرجع السابق، ص ١٠٢.

٣٢) المرجع السابق، ص ١١٥.

٣٣) المرجع السابق، ص ١٣٠.

٣٤) المرجع السابق، ص ١٣٢.

٣٥) المرجع السابق، ص ١٥٧.

٣٦) المرجع السابق، ص ١٥٨.

٣٧) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبى العجيب، كتاب الهلال، دار الهلال، القـاهرة، ١٩٨٥، بين الإنس والجن، ص ٥١.

الرواية المصرية وحرب أكتوبر (١٩٧٣م)

انعكست حرب أكتوبر (١٩٧٣) على المثقفين انعكاسات مختلفة بحكم اختلاف تخصصاتهم، فظهرت الدراسات، كما تبارى الشعراء في الغناء بها، وكُتبت بعض القصص القصيرة والروايات. ولعل الدراسات وقصائد الشعر كانت أسبق من القصة القصيرة، كما أن القصة القصيرة كانت أسبق من الأعمال الروائية، وذلك بحكم أن الرواية تحتاج إلى فترة تنضج فيها المشاعر على مهل، بينما يمكن للشعر أن يكون وليد انفعال اللحظة، أما القصة القصيرة فلعلها بين بين، ليست وليدة انفعال طارئ كما يكون الشعر، لكنها لا تحتاج إلى تلك الفترة الوجدانية الأطول التى لابد منها حتى تختمر العناصر الروائية المنبثقة من انفعال، أو حدث.

من هذه الروايات "أيام من أكتوبر" لإسماعيل ولى الدين (١٩٧٣)، "المصير" لحسن محسب (١٩٧٤)، "الرصاصة لا تزال فى جيبى" لإحسان عبد القدوس (١٩٧٤)، "أشياء حقيقية" لفتحى سلامة (١٩٧٤)، "أرضنا الطيبة" لمحمود فوزى الوكيل (١٩٧٥)، "الحب يأتى مصادفة" لحلمى محمد القاعود، "الرفاعى" لجمال الغيطانى (١٩٧٧). وكتب أكثر من كاتب عربى قصصًا قصيرة وروايات مثل رواية الأديب المغربى مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر" التى فازت بالجائزة الأولى لمجمع اللغة العربية بالقاهرة لعام (١٩٧٥م).

قبل حرب أكتوبر (١٩٧٣م)

وقد عبَّر الأدب عن واقعنا قبل أكتوبر (١٩٧٣)، عبر عن حالة الضياع من ناحية والاستعداد لتحرير الأرض المحتلة من ناحية أخرى، كما عبر عن الدمار والخراب والهجرة من مدن القنال نتيجة حرب (٦٧) وما أطلق عليه حرب الاستنزاف فى السنوات التى تلت ذلك حتى حرب أكتوبر (٧٣). من ذلك مثلا رواية **مصطفى فودة** "مائة ساعة فى القمة" التى تروى لنا قصة فريق من جنودنا اشتركوا فى معركة سيناء عام (١٩٥٦)، وتاريخ كتابة الرواية عام (١٩٦١)، لكنها لم تُنشر إلا بعد معركة سيناء فى ٥ يونيو (١٩٦٧)، فكأن أحداث يونيو (١٩٦٧) كانت حافزًا على نشر ما سبقت كتابته بوحى ظروف مماثلة.

كذلك نجد أديبًا شابًّا من أدباء السويس هو **محمد الراوى** ينشر مجموعته القصصية "الركض تحت الشمس" عام (١٩٧٣) ثم روايته القصيرة "عبر الليل نحو النهار" فى العالم التالى أى عام (١٩٧٤)، وقد اتخذ مادته القصصية فى كل من مجموعته القصصية وروايته من تجارب الحياة فى مدن القناة المهجورة، وتضم المجموعة القصصية ست قصص يمكن اعتبارها تنويعات على لحن واحد هو السويس المهجورة، وهو اللحن نفسه المقدم فى روايته "عبر الليل نحو النهار"، ومع أنه يقدم لنا رؤية بشعة لتلك المدينة التى كان قد أصابها الدمار والموت فى ذلك الوقت، إلا أنه قدَّمه لنا فى صدق وفن مستخدمًا أسلوبًا غنيًّا بالإيحاء والجمل القصيرة والنقلات السريعة بين الشخصيات والأماكن مستفيدًا من كتابة السيناريو والمزج بين الحدث العام والحدث الخاص. (انظر أحمد محمد عطية: أدب المعركة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٣ – ٤٤).

كذلك فى رواية **السيد الشوربجى** "أطول يوم فى تاريخ مصر" التى نُـشرت عام (١٩٧١) نجد تسجيلاً لنبض الشعب المصرى بعد هزيمـة يونيـو (١٩٦٧)، ورغم أنه قدَّم فيها تمزقات الشعب المصرى ومعاناته التى كان يعيشها وقتئذ، فإنـه حاول أن يقدم الجانب الإيجابى وسط هذه الظلمة على نحو ما أعلـن فـى مقدمـة روايته أن الشعب المصرى لم يتوقف لحظتها عن التساؤل متى المعركة؟ والرواية تسجل قصة شعب يحاول الخروج من تحت الأنقاض من خلال قصة أسرة مهاجرة من السويس، وهى لا تعكس قصة مشكلات المهاجرين ومعاناتهم بقدر ما تعكـس صورة المجتمع المصرى كله بعد الهزيمة وصراعه الدائب العنيف للخروج منهـا، ذلك أن معركة يونيو (١٩٦٧) قد جرحت فينا أشياء كثيرة، وكل هذه الجروح لـن تندمل إلا على أرض معركة أخرى.

ولـعل من أبرز الـروايات التـى ظهـرت قبل حـرب (١٩٧٣) روايـة **يوسف السباعى** "العمر لحظة". فقد كان يوسف السباعى واحدًا من أدبائنا القلائـل الذين استطاعوا أن يقاوموا روح الهزيمة واليأس، وكانت روايته "العمـر لحظـة". التى نشرها قبل أكتوبر (١٩٧٣) تكشف عن روح المقاومة فى الشعب المـصرى التى تأبى الذل والخنوع، وإن توارت أحيانًا فإنما لتتأهب وتتحفز. فالرواية نُـشرت تباعًا أولاً فى مجلة المصور ابتداءً من (٢٦ مارس حتى٢٩ يونيو٧٣)، ويوسـف السباعى يعلن هدفه بوضوح فى مقدمته التى كتبها لروايته، فأحداث الرواية تقع فى أواخر (١٩٦٩) وأوائل (١٩٧٠) خلال الفترة المعروفة باسم حـرب الاسـتنزاف. ومن أبرز معارك هذه الفترة معركة جزيرة شدوان. يقول يوسف الـسباعى فـى مقدمته: "لقد أحسست بضمير الكاتب أن تلك الفترة المشرقة فى تاريخنـا لا يمكـن لأدبنا أن يعبرها فى صمت. وحاولت من خلال الرواية أن أقول شيئًا أنـصف بـه الجندى المصرى أمام التاريخ". ومنهجه فى هذه الرواية – مثل منهجه فـى بقيـة

رواياته التى يمكن أن نطلق عليها اسم الروايات ذات الاتجاه التاريخى – هو ربط القصة الفردية بالأحداث العامة، فيصبح للرواية مستويان: مستوى خاص وآخر عام، لكنهما يتشابكان ويتلاحمان بحيث يبدو منهما فى النهاية نسيج روائى متكامل.

وأخيرًا يمكن أن نشير إلى مجموعة قصص **جمال الغيطانى** "أرض أرض" التى صدرت عام (١٩٧٢)، وهى مجموعة قصصية عن مجتمع ما قبل (١٩٧٣)، مجتمع يعانى الهزيمة لكنها لا تقضى عليه بل تثير فيه روح التحدى. ففى القصة الأولى "أرض أرض" نزل صاروخ صهيونى فأصاب آلة الزمن وأوقف عقارب الساعة عند التاسعة والنصف، ومع أن أحشاء الآلة قد خرجت إلا أن شيئًا ما بداخلها ظل يتحرك ويتحرك ثم يعود للوقوف عند التاسعة والنصف. فإذا كان الصاروخ قد أصاب مجتمع (٥ يونيو ١٩٦٧)، فإن فى باطنه رغبة تتجمع وتحتشد وتحتج وتغلى استعدادًا لإزالة آثار العفن والتراخى وكل ما أدى إلى الهزيمة مما يقبع فى الناس وأعمالهم ومنشآتهم، وبطل القصة أحد المدرسين وتتبع أحداثها من وعيه وما وراء وعيه.

بعد حرب أكتوبر (١٩٧٣)

القصة القصيرة:

فيما يلى مجرد نماذج مما كُتب من قصص قصيرة تعبِّر عن حرب أكتوبر، فمثلا نجد فى قصة "الخروج من حفر الدفاع السلبى" للمقاتل **حسن عطية**، واحدٌ من آلاف المقاتلين بصواريخ سام ٧ الذين أمَّنوا العبور لقواتنا واصطادوا الفانتوم. أما حفر الدفاع السلبى فهى التى يختبئ فيها المجندون الجدد قبل إتمام تدريبهم ليراقبوا فى سلبية ما يدور من مناورات عسكرية يقوم بها زملاؤهم القدامى فى القوات

المسلحة. وعندما جاء يوم السادس من أكتوبر قفز بطل القصة مع رفاقه من حفر الدفاع السلبى والمناورات والتدريب إلى وقت الفعل والمواجهة على حافة القناة يحتضنون صواريخهم (سام ٧) ويطهرون سماء العبور، وعندما جرب بطل القصة متعة الفعل والانتصار على الأعداء، فكر فى ربع قرن من حياته، بل ربما هو كل حياته، فوجد نفسه من جيل أمضى حياته فى حفر الدفاع السلبى بلا عمل أو بالأصح محرومًا من فرصة إثبات ذاته، وعندما جاءت النكسة نُسبت إليه ظلمًا، حتى حانت ساعة اشتغال الشرارة فتحققت ذاته وصار لوجوده معنى أقوى من كل الكلمات والشعارات. بعد ذلك يروى البطل زميله عبد الله خريج الآداب الذى عانى من حياته الهامشية "لم يتزوج، لم يحب، لم يصادق، يؤمن أنه جملة اعتراضية فى تاريخ العالم، ولو مُحيت لن يتأثر العالم ولسار الوجود على ما هو عليه... فكر كثيرًا فى الانتحار هروبًا من واقعه الملول... لكنه عدل عن الفكرة وقدم نفسه للتجنيد بالقوات المسلحة" فهو يحمل شهادة إعفاء من التجنيد لأنه وحيد أسرته. وفى المعركة ينجح عبد الله فى إسقاط الطائرات الإسرائيلية ويولد ميلادًا جديدًا يلمسه فى عمله المفيد للوطن وفى أهميته بين أهله وجيرانه حتى يعلن أن "الجملة الاعتراضية بتاعة زمان انتهت، شاعر إنى اتولدت من جديد، إنى دلوقت جملة مفيدة لها محل كامل من الإعراب، ومكان ذو أهمية فى الحياة، وقيمة ما يقدرش حد يسدها غيرى، أنا دلوقت بقيت عبد الله بتاع ٦ أكتوبر" (المرجع السابق من ص ٤٤ – ٤٧).

هناك كذلك القصة التى كتبها **إبراهيم عبد المجيد** بعنوان "تعليقات من الحرب"، وهى تختلف من الناحية الفنية عن القصة السابقة؛ لأن تلك القصة كما يقول الناقد أحمد محمد عطية: مملوءة بالشعارات والأسلوب الوصفى أو التقريرى وهو ما لا يتفق وفن القصة، الناقد يلتمس عذرًا للقصاص بأن الحماس للمعركة

لعله هو الذى أضفى على القصة تلك الروح الخطابية مع قلة الخبرة الفنيــة، أمــّا قصة "تعليقات من الحرب" فهى تبتعد عن هذه السلبيات الفنية وتعتمد على الأسلوب التصويرى واستخدام عدة أساليب فنية من المنولوج إلى الحوار القصير إلى الرمز. وتتحرك القصة مع بطلها من هزيمة (١٩٦٧) وتداعياتها عندما كان فــى ألمانيــا الغربية ذات صيف ضمن أفواج الطلبة وشاهد على شاشة التليفزيون فيلمًــا عــن حرب يونيو الحزين، ليلتها بكى كثيرًا فى غرفته، لم يذهب إلى عمله فى الــصباح، أحس أن تاريخه كله يئن تحت آثار الهزيمة. ويقوم بطلنا بعمليات جــسورة خلــف خطوط الأعداء. يعود بعدها جريحًا محمولاً على كتف زميلــه. وفــى المستــشفى يكتب لحبيبته مصر كلمات يوجهها إلى ممرضته الحنون. كذلك تتحدث القصة عن "شبل" بطل مظاهرات (١٩٦٨) المنادية بمحاكمة المسئولين عن هزيمــة (١٩٦٧). ونرى كيف فجَّر شبل الأعداء بلف جسمه بشحنات المتفجرات "قــام بإلقــاء نفــسه تحت الدبابة الأولى بعد أن لف جسمه بأحزمة الديناميت والقنابل اليدوية المخترقــة للدروع، فانفجرت الدبابة الأولى انفجارًا رهيبًا، وقفز الأعداء من بقيــة الــدبابات" وتهزنا كلمات إحدى شخصيات القصة وهو يقف على تل الأعــداء ووجهــه إلــى الريف ينادى الوطن "إنى ابنك.. إنى أجىء إليك.. إنى أطهرك.. إنى أجعلك حيًّا.. أنى أجمع لك عظامك.. لقد ضربت لك ذاك الذى ضربك.. لقد انتقمت مــن الــذى صنع بك شرًّا". (المرجع السابق ص ٤٧ – ٤٩).

وواضح أنه يستلهم هنا أسلوب القصص الفرعونى، فحماس المعركة يــرده إلى جذوره المصرية البعيدة.

هناك أيضا قصة **محمود عبد الوهاب** "عن العبور". تتكون من فقرات كــل فقرة لها عنوان من أنباء المعارك وانطباعات الكاتب عنها. تبــدأ القــصة بيــأس الهزيمة القاسى، ثم تستمر تحت عناوين الأنباء "القــوات الخاصــة تهــاجم نقطــة

المقاومة"، "قوات الجيش تعبر سيناء"، "الاشتباك مع قوات العدو"، "المعركة تــزداد عنفا"، معارك لم يشهدها من قبل ميدان القتال". ويعلن البطل أن الهزيمــة الــسابقة كانت هى دافعه إلى انتصار اليوم "تباركت يا سنوات الذل، ها قد صــنعت علــى أجسادنا قشرة صلبة لم تسقط عنا بعد رغم ضراوة النيران. تباركــت يــا حقــدنا المكبوت، ها قد منحتنا شراسة إن تكن قصيرة العمر ساعة الهجــوم فقــد يطــول عمرها ساعة الصمود. تباركت يا أعلامنا المقدسة ها أنت ترتفعين من قمم عالمك القديم لتمنحى أبناء هذا الوطن لحظات غالية من كبرياء شحيح. تباركت يا ريفنــا الطيب...". (المرجع السابق ٤٩ – ٥٠).

الرواية:

"أيام من أكتوبر" **لإسماعيل ولى الدين** أقرب إلى القصة القــصيرة الطويلــة منها إلى الرواية. وقد كُتبت فى وهج المعركة، وأتمها مؤلفها فــى ١٩ نــوفمبر، فنُشرت بعد ذلك بأقل من شهر فى (١٤ ديسمبر ١٩٧٣). لذلك فنحن قــد نلــتمس العذر لكاتبها – وكان وقتها ضابطًا مهندسًا من ضــباط الجــيش – فــى طغيــان الأسلوب الخطابى الحماسى على الشكل الفنى. وفى هذه القصة يحــاول إســماعيل ولى الدين أن يصور انعكاسات أحداث المعركة طوال أيامهــا علــى عــدد مــن شخصياته المتأثرين بهزيمة (١٩٦٧). والقصة تعلن أن نكسة يونيــو (١٩٦٧) لــم تكن هزيمة حقيقية لأننا لم نحارب ولم نستعد للحرب بل عدها بعــض المــسئولين مجرد مظاهرة عسكرية، ولهذا هُزمنا قبل أن نحارب. والقصة مكتوبــة بــضمير المتكلم وصاحب مكتبة سبق أن أصيب بعاهة مستديمة فى إحدى غــارات يونيــو (١٩٦٧)، كما أنه فقد فى هذه الغارة زوجته وطفلته وأحد أصدقائه. وعندما تنتشر

أنباء حرب أكتوبر يخشى بطلنا أن يتكرر ما حدث فى الحروب الثلاثة السابقة، لكن ما لبث أن اتضح أن هذه الحرب تختلف تمامًا عن سابقتها. ومن الحدث العام ننتقل إلى حدث عاطفى خاص بين الشاب أحمد ومديحة أخت صديقه خليفة، وهما شخصان من المترددين على المكتبة وصاحبها. ويرتبط الحدث العام بالحدث الخاص أكثر حين يستشهد خالد زوج وفاء أخت راوى القصة فتقف وفاء موقفًا صلبًا وتصر على أن تمضى أيام العيد فى بيتها مع زوجها الشهيد.

أما "المصير" **لحسن محسب** فقد نُشرت عام (١٩٧٤). وأحداث هذه الرواية تجرى فى بلدة "أولاد كنانة" رمزًا لمصر كنانة الله فى أرضه، وتستلهم مواقف عشناها جميعًا فى سنوات الهزيمة. ويلتقى أبطال هذه الرواية فى لحظة خطر بالقرب من القناة، تحاصرهم نيران الأعداء فيُعرض عليهم إما الاستسلام أو الرحيل بعيدًا. لكنهم يتشبثون بأرضهم، ويخوضون معركة مصيرية مع العدو، ويعبرون الهزيمة فى أكتوبر بالنار والدم.

وعنوان الرواية "المصير" نسبة إلى أن حرب أكتوبر (١٩٧٣) كانت حرب مصير. وتنتهى القصة وأولاد كنانة يعبرون الساتر الترابى الذى كان مقامًا على الشاطئ الشرقى للقناة، يرفعون عليه علم بلادهم بينما العدو يرشق رصاصته فى أجسامهم.

أما قصة **إحسان عبد القدوس** "الرصاصة لا تزال فى جيبى" فقد كتبها – كما يقول فى مقدمتها – على مرحلتين: المرحلة الأولى "رصاصة واحدة فى جيبى" كتبها أولاً قبل حرب أكتوبر وتوقف بها عند معارك حرب الاستنزاف، والمرحلة الثانية بعنوان "الرصاصة لا تزال فى جيبى" كتبها بعد ٦ أكتوبر، وبطلها يروى بضمير المتكلم قصته على شخص آخر أو مستمع مفترض أنه أمامه وأنه يعلق

مستوضحًا أو معترضًا، على ما يقال له دون أن نسمع منه استيضاحًا أو اعتراضًا بل ندرك ذلك من خلال المونولوج الطويل الذى يرويه بطل لا نعرف اسـمه وإن كنا نعرف أسماء أحبائه مثل فاطمة وأعدائه مثل عباس بيه، ومع ذلك فإن الأسماء لا تزيد هذه الشخصيات تجسيدًا عن شخصية البطل، فهى أقـرب إلـى التجريـد والرمز منها إلى الشخصيات الحية ذات اللحم والدم. ففاطمة أقرب إلى أن تكـون رمزًا لمصر، وحين حُولت القصة إلى فيلم ظهر عباس بيه أقرب إلى شخـصيـة عبد الناصر، والبطل يريد أن ينتقم من عباس بيه لأنه اغتصب حبيبته وابنة عمـه فاطمة، فيتطوع فى الجيش ليحترف إطلاق النار ويجد العـدو الإسـرائيلى أمامـه فيشارك فى حروب الاستنزاف، وحين يعود إلى قريته يجد أن عباس بيه – مفـتش الزراعة الذى يتحكم فى الجمعية التعاونية – قـد اختفـى. وفـى عـام (١٩٧٣) يستدعونه للجيش، وفى صباح ٦ أكتوبر يشترك فى عمليـة فدائيـة شـرق قنـاة السويس، وتكون الرصاصة الوحيدة التى حملها فى جيبه خلال ثلاثة أعوام سـابقة هى أول رصاصة تخرج من مدفعه الرشاش الذى أطلقه على طاقم دبابة قفز فوقها وفتح طاقة برجها بقدمه فقتل كل أفراد الطاقم. وعندئذ يسمع أصوات طلقات عنيفة صادرة من اتجاه القناة ثم أصوات انطلاق صواريخ، ويتضح له فيما بعد أنها كانت بداية حرب أكتوبر. وعندما عاد إلى قريته كان كأنما عاد إلى عالم جديد، ففاطمـة تغيرت كأنه لم يحدث فى حياتها حادث، لكنه لم يتزوجها، فقد كـان اليهـود مـا يزالون محتلين بقية سيناء، وقد تعوَّد أنْ ينزع رصاصة من بندقيته كلما توقف عن القتال ويحتفظ بها فى جيبه إلى أن يعيدها إلى سلاحه عندما يبدأ القتال من جديد.

وإذا كانت روايتا "المصير" و"الرصاصة لا تزال فى جيبـى" أقـرب إلـى الروايات القصيرة الحديثة، فإن "أشياء حقيقية" **لفتحى سلامة** التـى نُـشرت عـام (١٩٧٥) مثل قصة "أيام من أكتوبر" لإسماعيل ولى الـدين أقـرب إلـى القـصة

القصيرة الطويلة منها إلى الرواية (٣٤ صفحة). والزاوية التى انفعل بها فتحى سلامة هى الاستشهاد، فهو يقول لنا: إنه بدون وجود شهداء لا يتم انتصار ولا تحرير أرض، وهو بوصفه قاصًّا يتناول شخصًا معينًا بالذات، متتبعًا كل ما حوله من تفاصيل. إن فتحى سلامة – عن طريق أشياء حقيقية – يقول لنا: إن هذا الشهيد الذى ضحى بحياته فى سبيلنا شخص عادى مثلى ومثلك نابع من هذا الشعب القادر على أن يصنع البطولات. وقد جعل عنوان عمله "أشياء حقيقية"، كما حدد شكله القصصى فى عنوان آخر أطلق عليه اسم "تحقيق روائى" وكتب فى نهاية قصته هامشًا جاء فيه أن الكلمات والعبارات العامية التى وردت بالتحقيق منقولة حرفيًّا من الواقع وتم تسجيلها ونقلها كما هى دون تعديل. معنى هذا أن فتحى سلامة – إذا صدقناه ولم نحسب كلامه مجرد حيلة فنية للإيهام – حاول أن يقدم لنا لونًا أدبيًّا جديدًا ليس هو قصة بالمعنى المتفق عليه ولا هو تحقيق صحفى إنما هو شىء بين بين. فواضح من الإهداء أنه إلى بطل شهيد يعرفه المؤلف هو "فتحى عبادة"، وأنه احتفظ باسمه فيما يبدو وخلال ما سماه تحقيقه الروائى، لكنه لا يُجرى التحقيق كما يجريه الصحفيون بل كما يجريه الروائيون. بمعنى أنه لم يقنع بالوقوف على حدود العالم الخارجى أو الظاهرى لشخصياته، بل حاول أن يتغلغل فى عوالمهم الداخلية كأن يقول: "تدور فى رأس الرجل مقطع أغنية" (يقصد رأس عم عبادة والد فتحى). كما يتميز هذا العمل باستخدام أسلوب اللقطات: لقطة للأم التى تعمل ممرضة فى مستشفى، ثم لقطة فى المنزل والإخوة يذاكرون حول لمبة نمرة ٥، ثم منى تستفسر عن فتحى من شقيقتها، ثم نجد أنفسنا فى جامعة القاهرة وفتحى يتعرف على ميرفت، ثم عودة إلى قرية الملاحية، ثم جمع البرتقال (وفى هذه اللقطة يتناول المؤلف موضوع انفصال المثقفين عن الريف).

وفى الفصل الثانى نجد مقابلة بين الوالد الذى يعمل فى رش الطريق العمومى وابنه فتحى، ثم نعود إلى فيلا ميرفت، فإلى القرية مرة أخرى نستمع إلى حديث بين عبادة والد فتحى والريس على لعقد صفقة لتدبير المال اللازم لدراسة فتحى وذلك ببيع عروق خشب سقف المندرة للريس على، وإن كان هذا يعرِّض السقف للانهيار.

وفى أول الفصل الثالث نرجع إلى المستشفى لنتابع أم فتحى هناك وهى تقبض راتبها وتفكر فى ابنها فتحى الذى يؤدى امتحانه الأخير.

وهكذا باللقطات، لقطة من هنا ولقطة من هناك، يحدث نوع من التقابل والتكامل، حتى يتخرج فتحى من الجامعة ويشغل نفسه بإنشاء ناد لشباب بلدته. ثم يتطوع فتحى بالجيش ويذهب إلى الجبهة ومن هناك يرسل خطاباته إلى والده. وتلوح فكرة الموت فى الحرب لأول مرة فى ذهن والد فتحى. وفى الليلة التى قرر فيها الجنود الاحتفال بعيد ميلاد قائدهم، تصدر إليهم الأوامر بالاستعداد للتحرك. تقابل مرة أخرى بين الميلاد والموت، كما تقابلت القرية والعاصمة والقرية والجبهة.

ومن الجبهة نعود إلى القرية حيث أخبار الحرب يذيعها الراديو، ومنها إلى المستشفى حيث تعمل والدة فتحى بين المرضى، ومنها إلى الجبهة مرة أخرى حيث حارب فتحى وزملاؤه ببساطة استحق عليها شكر القيادة، لكن القيادة لا تتلقى الرد. وعندما جاء المحافظ ليقدم العزاء أذهله تماسك الأم. التى جاء هو يسألها التماسك. وهى تقول له: "أنا ربيته من اللحم الحى لكن مش خسارة فى مصر. ليس الموت هزيمة بل هو قمة التضحية وقمة الانتصار".

ولعل رواية "أرضنا الطيبة" **لمحمود فوزى الوكيل** – التى فازت بجائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب فى المسابقة التى أعلن عنها عام (١٩٧٤) – هى أكثر هذه الروايات رجوعًا أو توغلاً فى تاريخ حروبنا قبل أكتوبر (١٩٧٣)، فهى تبدأ بحرب اليمن عام (١٩٦٦) مرورًا بهزيمة (١٩٦٧) فحروب الاستنزاف حتى حرب أكتوبر (١٩٧٣). وبطلها بطل ملحمى أى أنه بطل لا يعرف التردد، بعكس البطل الدرامى المنقسم على نفسه. فعندما عرف بطلنا ممدوح – والرواية مكتوبة بضمير المتكلم – أن اللواء الذى وُزع عليه يتأهب للرحيل إلى اليمن صاح فى داخله مرحبًا بالمعارك. وفلسفته التى تقوم على هذا التساؤل: قضيتى هى قضية الخطوة، هل أسير إذا سرت بخطواتى وليلحق بى من أراد أو أسير أنا بخطوة الآخرين فأضيع وسط الزحام، وجاء الرد: تسير خطواتك ولا تباعد بينك وبين الآخرين، إذا تقدمت عليهم فتجد نفسك وحيدًا وساعتها على من ستكون متقدمًا (محمود فوزى الوكيل: أرضنا الطيبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة روايات مختارة، ١٩٧٥، ص ٧٥). وأثناء حرب الاستنزاف قام وحده بعدة عمليات نجا منها فى كل مرة مع شدة خطورتها. وهو يشبه السندباد حين يتحدث عن نفسه قائلاً إنه ما من عملية قمت بها إلا وقلت لنفسى كفى، يجب ألا أجازف بعد اليوم وأنام نومًا عميقًا وكأنى حُرمت من النوم دهرًا، وعندما أصحو أنسى ما قلته لنفسى، ومع مرور الوقت ينتابنى شعور متزايد كشعور مدمن الأفيون إذا حُرم من جرعته، تنتابنى نوبات من الحساسية حتى لأشك فى أن الأمر ليس مجرد دافع على تأدية الواجب بل مرض نفسى. فكثيرون عبروا القناة لكن ليس مثل عدد مرات عبوره هو، لكنه ما يلبث أن يفسر هذه الحماسة المتأججة بأنها رفض العدوان.

وهذه الرواية تعبِّر عن الروح المصرية بكل جوانبها، وذلــك مــن خــلال شخصياتها وروح الفكاهة التى تتخلل سطورها، وبطولة الشعب المصرى بحيث لا يجرؤ العدو على الاشتباك بقواته البرية مع أفراد الجيش المصرى، فإذا تورط فــى قتال انسحب مسرعًا خارج مرمى الأسلحة، ومن مواقعه البعيدة يوجه طائراته على قواتنا. إنها من أدب المقاومة العظيم، وفى الوقت نفسه تعريف بتاريخنا الحديث.

ورواية "الحب يأتى مصادفة" **لحلمى القاعود** والتى نُــشرت عــام (١٩٦٧) مكتوبة بضمير المتكلم هو ضمير بطلها حامد الشيمى صديق أشــرف الــصعيدى نتيجة صداقة والديهما فى كفر المحاريم، وإن كان حامد الشيمى قادمًا من الريــف بينما أشرف الصعيدى ابن المدينة، وتمتزج القضية الشخــصية بالقــضية العامــة، فحامد الشيمى يحب جارته الريفية زينب، أما أشرف فتطارده هدى المتولى، وهــى فتاة ساحرة الجمال لكنها تختلف معه تمامًا فى اتجاهه الفكــرى (لهــذا لا نعــرف المبرر الذى يجعلها تطارده وهى على هذا الجمال ويمكن أن تقع على مثلها) حتى أنه كان يخاف منها لدرجة أنه لا يسافر فى إجازته من الجبهة لئلا يلتقى بها، فضلاً عن إصابته بالحساسية الزائدة أو الضخمة من كل ما يقال له.

وقد كانت حرب الاستنزاف تدريبًا على حرب أكتوبر، فعندما عبــر حامــد الشيمى فى عملية تسلل خلف خطوط الأعداء إل البر الشرقى من القناة ثــم عــاد وأعلن قائلاً: لقد أصبحنا على الشاطئ الغربى ثانية، كل شىء مكسور ومــشروخ، ولكن شيئًا ما يوحى بأن الكسر والشرخ إلى زوال، نحن هذا الــشىء ربمــا! لقــد تغيرت الصورة الآن، على الأقل بالنسبة لى، قبل النزول إلــى الميــاه بــالقوارب المطاطة كنت شيئًا، والآن أشعر أنى شىء آخر، لقد تمنيت أن أبقــى هنــاك فــى ضيافة الله والصحراء والصمت المهيب (حلمى محمــد القــاعود: الحــب يــأتى مصادفة، روايات الهلال، دار الهلال، العدد ٣٣١، ١٩٧٦، ص ٦٦). وقد فقــدوا فى هذه العملية أول رفقائهم محمود.

ثم أوقف القتال نتيجة لقبول مبادرة روجـــرز (المرجــع الـــسابق، ص ٩٣) ولكن كفر المحاريم قررت عدم الاعتراف بهذه المبادرة التى قدمها وزير الخارجية الأمريكى (المرجع السابق، ص ٦٩) قال أحدهم معلقًا على مبادرة روجرز: لمـــاذا لا يتركونا نقطف ثمار عملنا؟ فى اللحظة التى نوشك فيها علـــى تحقيـــق الأمـــل يجهضون الأمل، يُسقطون المولود قبل أن يكتمل، وقد خدعونا وانخـــدعنا ولكـــن فلننتظر. (المرجع السابق، ص ١١٢).

ثم يعلن المؤلف أن كلمات حامد الشيمى قد انتهت وأن الصفحات الباقية من الرواية هى بعض مما وُجد مبعثرًا فى مخلاته العسكرية وحقيبته وما رواه بعـــض المتصلين به، فقد رحل العزيز حامد الشيمى رحمه الله وأكـــرم مثـــواه، (المرجـــع السابق، ص ١١٧) ومن رواية أشرف اتضح أن حامد الشيمى مات كمـــدًا بـــسبب وقف القـــتال، فقد كان دائم التســـاؤل متى ندمدم بالـــرعد؟ (الـــمرجع الـــسابق، ص ١١٢).

ثم انفجـــرت حرب أكتوبر وعبرت القناة جماعة الشيمى بقيـــادة المـــلازم عبد الرحمن، وهكذا عادت الفرحة إلى زينب وإلى أم حامـــد، وأصـــيب أشـــرف الصعيدى فى ساقه فذهب إلى المستشفى بينما قصدت أمه أم زينب تطلـــب ابنتهـــا لابنها (سيطرة الأم مرتين: مرة حين أعربت عن استيائها من علاقة هدى المتـــولى بابنها، ومرة حين ذهبت تخطب له "زينب" دون استشارته). بينما حكمت المحكمـــة على محمود المندلاوى عضو الجمعية التعاونية ثلاث سنوات مع الشغل، ورد مـــا اغتصبه من أموال الجمعية جزاء تصرفاته المشينة واستيلائه على مخصـــصات لا يستحقها، والصرف فى أوجه غير مشروعة والجهات لم تتسلم ما صُـــرف لهـــا... وقد نال بعض الأعضاء والمشرف شيئًا من العقاب (المرجع الـــسابق، ص ١٤٥).

معنى هذا أن الهزيمة كانت للعدو الخارجى والعدو الداخلى على السواء وهو الفساد، وأن الربط بين الموقف الداخلى والموقف على الجبهة، يقوم على أساس أن الداخل هو النموذج والقدوة.

وقد توقع الناس أن يصيب أم حامد مكروه حين ترى "أشرف" و"زينب" (خطيبة حامد سابقًا) ولكنها – على العكس من ذلك – شاهدوها تبارك علاقتهما وتزغرد لأول مرة وتقبّلها وتهنئها (المرجع السابق، ص ١٤٥).

وآخر هذه النماذج الروائية التى كُتبت بوحى من حرب أكتوبر (١٩٧٣) والتى نعرض لها رواية "رفقة السلاح والقمر" للأديب المغربى **مبارك ربيع** التى نُشرت عام (١٩٧٦)، وفازت بالجائزة الأولى للمجمع اللغوى بالقاهرة لعام (١٩٧٥)، وقد تناولت حرب أكتوبر على الجبهة الشرقية أو الجبهة السورية، ويبدو فيها كيف وحدت هذه الحرب العرب فاشتركت تجريدة مغربية مع القوات السورية والفلسطينية على الجبهة السورية لإسرائيل. والرواية تبدأ من حيث تنتهى: موكب التجريدة المغربية العائدة من المعركة تشاركها فى العرض فرقة عسكرية سورية كحضور رمزى فقط، والشيخ الحاج ميمون الراكراكى الذى سبق أن اشترك فى حرب غير مقدسة لإبقاء الاحتلال الفرنسى جاثمًا على فيتنام يستقبل الموت حين افتقد ابنه سلاّم الذى تطوع للوقوف فى وجه احتلال آخر غير مقدس لأرضنا العربية فاستُشهد فيه. وتمزج الرواية مزجًا نفسيًّا وفنيًّا بين ما يحدث على الجبهة السورية وما كان يحدث فى حرب فيتنام وذلك عن طريق التوغل فى العالم الداخلى للملازم سلاّم الذى تتداعى ذكريات صباه حين كان أبوه يحكى عما لاقوه من أهوال المقاومة الباسلة لشعب فيتنام وعما يجرى الآن على ساحة الحرب العربية الإسرائيلية. ومن النهاية التى تبدأ بها الرواية تتحرك الأحداث إلى حيث

التأهب لتلك الحرب والمناوشات والجولات الاستطلاعية المستمرة على الجبهة، ثم لا نلبث أن نعود إلى البداية حين تطوع سَّلام ليكون أحد أعضاء التجريدة المغربية، وندخل بيته لنتعرف على زوجه آمنة وهى تتصنع تصحيح الكراسات لكنها فى الواقع لا تستطيع النوم قلقًا على زوجها الذى أعلن لها عن تطوعه، ونتعرف على أبيه الشيخ الحاج ميمون الراكراكى وابنه جمال وابنته آمال، فنقترب منه لتصبح أكثر معرفة وحبًا لنهتز عند استشهاده فيما بعد، ونحس أننا دفعنا جزءًا من وجودنا فى هذه الحرب، فقد فقدنا صديقًا عرفناه ودخلنا بيته وأحببناه، وبمعنى آخر شخصية نجح الكاتب فى أن يتعاطف قراؤه معها. كذلك نتعرف على الرقيب أوباها – لكن بدرجة أقل – فى بيته فى قريته على بعد ميلين من مدينة القصبية وهو يداعب أمه رقية كلما حاولت إغراءه بالزواج. وندخل دار الطالب "محمد أبو محمد عبد الباقى" الفلسطينى والذى يقيم بحى الوايلى بالقاهرة لدى والده الذى أصابه داء المفاصل فجمدت حركته وهو يتسلم وسام الثورة الفلسطينية عن ابنيه الشهيدين شقيقىْ محمد، بينما رفض فى إباء المعاش العسكرى من الثورة. ونذهب إلى زقاق النورية ببيروت لدى طالبة الآداب الفلسطينية "سامية أبو عزيز" وهى تذاكر مع زميلتين لها، لا يمنعها ذلك من إحساسها بأنها مشردة فلسطينية، أخوها البكر المهندس سجين الأرض المحتلة، وقوات المحتل دكت بيت الأسرة فى هزيمة يونيو، وجاء أيلول الأسود ليحصد الكبار والصغار فيضيع نعى الوالدين والصغار فى نعى الحصاد العام.

تلك هى خلفيات الشخصيات التى جمعت بينها الحرب أو التى أدت إلى التقائها. حرب عدو ترك فى نفسية كل منها جرحًا غائرًا وثائرًا لا يمحوه إلا عودة الوطن المسروق.

وتشتعل الحرب، ويستشهد البعض، وتستمر عملية المزج فــي مثــل هــذه اللحظات الحاسمة بين الحاضر والماضى، بين الحرب الــدائرة ومقاومـــة قــوات الاحتلال فى حى بوشنتوف من أحياء الدار البيــضاء المتواضــعة وذلــك لحظــة استشهاد عيسى الرايح، كما يستشهد من بعده سلاَّم ميمون، وترسَل خطابات التهنئة – لا التعزية – لزوجته وأبيه بالرباط، يرسلها زملاؤه بالجبهة. ثم يعودُ باقى أفراد التجريدة إلى الرباط ومنهم فرقة عسكرية سورية، يمرون جميعًا فى موكب يُستقبل بما هو جدير به من حفاوة وترحيب.

* * *

وهكذا فجرَّت حرب أكتوبر عشرات الأقلام لتبدع شعرًا ومــسرحًا وقــصة قصيرة ورواية، وشارك فى ذلك أصحاب أقلام معروفة وأصحاب أقلام شابة مــا تزال تشق طريقها يدفعها الحماس والأمل.

مجلة القصة، القاهرة، العدد ٩٤، أكتوبر – ديسمبر (١٩٩٨).

محاور الرواية العمانية

يمكن القول: إن الرواية العمانية التى نُشرت خلال سنوات النهضة الثلاثين (١٩٧٠ – ٢٠٠٠) تتركز فى أربعة محاور رئيسية:

- القفزة الحضارية التى عاشتها المجتمعات الخليجية من القرون الوسطى إلى قلب القرن العشرين. ذلك أنها تطورت فى بضعة عقود ما تطورته دول أخرى فى قرون، مما أحدث زلزلة اقتصادية واجتماعية ونفسية، وذلك لعدة أسباب فى مقدمتها اكتشاف النفط واستغلاله.

- الاستعانة بالوافد الأجنبى، فالصراع الثنائى بين الشرق والغرب، والذى أصبح محورًا تقليديًا مميزًا لعدد من الإبداعات فى تاريخ الرواية العربية يصبح فى الرواية العمانية صراعًا ثلاثيًا إذ يشارك فيه طرف ثالث غير الشرق والغرب، وهو الوافد الآسيوى، وذلك بحكم الموقع الجغرافى لعُمانْ – ومنطقة الخليج بوجه عام – واعتبار هذا الوافد أكثر خطورة على هوية أهلها من الغازى الغربى الذى لا يتغلغل فى البيئة المحلية مثلما يتغلغل هؤلاء الوافدون الذين يعملون خدمًا وسائقين وسكرتيرين وسكرتيرات ومربيات بل وزوجات وأمهات ورجال أعمال.

- فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة التى تصارع للبقاء فى مجتمع يفرض عليه تطوره أن تتراجع وتتوارى لتصبح مجرد فولكلور فى متحف التاريخ. ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضارى على الشخصيات وبيئتها.

- المحور الرابع هو المحور الإنسانى ممثلاً فى الحب والفن.

ويمكن القول: إن للرواية العمانية بدايتين، بداية قبل ما يُعرف بالنهضة العُمانية الحديثة التى بدأت عام (١٩٧٠) بتولى السلطان قابوس حكم البلاد، واستثمار عائدات النفط فى مشروعات التنمية من خدمات تعليمية وصحية ومد الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء والهاتف.. وما ترتب على ذلك من تعليم المرأة وخروجها للحياة العامة وانتشار وسائل الاتصال الجماهيرية من صحافة وإذاعة وتليفزيون، وبمعنى آخر تحديث السلطنة وإلحاقها بركب القرن العشرين، شأنها فى ذلك شأن دول خليجية أخرى كالإمارات العربية المتحدة وقطر.

وقد سجل هذه البداية عبد الله بن محمد الطائى (١٩٢٧ – ١٩٧٣) الذى لم ير من النهضة العمانية الحديثة إلا فجرها، وذلك بتأليفه روايتيه "ملائكة الجبل الأخضر" التى نشرتها مطابع الوفاء ببيروت دون إشارة إلى تاريخ النشر، و"الشراع الكبير" التى انتهى من كتابتها قبيل وفاته عام (١٩٧٣).

ويبدو أنه كان لابد من الانتظار خمسة عشر عامًا من الصمت حتى تعود الرواية العمانية من جديد إلى الظهور على يد جيل تال لجيل عبد الله الطائى، وهو جيل وإن كان عاش طفولته مغمورة فيما قبل عصر النهضة إلا أن شبابه ورجولته عايشتا طفرة بلاده الحضارية بكل أبعادها. والواضح أن هذه السنوات لم تكن

سنوات صمت تام بل كانت تدمدم بمحاولات فى القصة القصيرة، فسعود بن سعد المظفر (المولود عام ١٩٥١)، ونضجه الفنى والفكرى بعد طفرة بلاده الحضارية، نشر أولى قصصه القصيرة عام (١٩٧١)، كما كان أحد الذين أعادوا إلى الرواية العمانية استئنافها عندما نشر روايته "رمال وجليد" عام (١٩٨٨)، تلتها روايات أخرى منها "المعلم عبد الرزّاق" (١٩٨٩)، و(١٩٨٦) (١٩٨٣)، و"رجال من جبال الحجر" (١٩٩٥) و"إنها تمطر فى أبريل" (١٩٧٧)، و"عاطفة محبوسة" (١٩٩٨).

أما الروائى سيف بن سعيد السعدى المولود عام (١٩٦٧) ابن الجيل الذى نشأ فى عمان الحديثة فقد نشر أول روايتين له "جراح السنين" و"خريف الزمن" عام (١٩٨٨) أى فى نفس العام الذى نشر فيه سعود المظفر روايته الأولى. كذلك نشر الأديب مبارك العامرى روايته "شارع الفراهيدى" عام (١٩٩٧).

-١-

وقد لخص لنا الأديب الإماراتى عبد الحميد أحمد لب **القفزة الحضارية** التى عاشتها المجتمعات الخليجية فى النقاط التالية:

- أن هذه الطفرة الاقتصادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة فى الشكل وغير حديثة فى الجوهر والمضمون.

- أن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أى جهد إنتاجى حقيقى.

- نتيجة لذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة ثم أخـذت تـنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة سِـمَتُها الغالبـة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الإنتاج القديمـة البـسيطة، وحلت محلها الوظائف الإدارية والمـساعدات الاجتماعيـة، وفـرص التعليم، والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جـوًا فكريًـا سـماته روح التنافس التجارى، وأخلاق الوظيفـة الإداريـة، وسـلوكيات المـتعلم الجامعى والنزعة الفردية الطموحة.(١)

من هنا كان لفترات التحول الاجتماعى والحضارى أدبها، كما كان لفتـرات الاستقرار النسبى أدبها. فترات التحول الاجتماعى تتميز بحدة الصراع بين القـديم المتشبث فى أعماق الوجدان الجمعى والفردى على السواء، والجديد الزاحف علـى مظاهر الحياة. وهذا هو أحد المحاور الأثيرة لأدب المجتمعات الخليجية الحديثـة، سواء تمثل فى صراع نفسى داخل الشخصية القصصية، أو فى صراع شخـصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا.

يقول سعود المظفر على لسان حمود الجبلى بطل درته الروائية "**رجال مـن جبال الحجر**" (٦٦٠ صفحة): "اكتشفت أننا أنانيون وحـساد ومنـافقون، صـاهرنا المادة والجشع، فى القرية كنا نساعد بعضنا، وعن بعضنا نسأل.. الآن كل شـىء فينـا بشع، لا أدرى كيف حـال الأجيال القادمـة؟"(٢) وحمود الجبلـى أحد ثلاثة – الاثنان الآخران شقيقه سيف وابن عمه أحمد – كانوا قد هجروا قريتهم القابعـة فى جبال الحجر بعد أن باعوا حميرهم فى سوق المدينة القريبة ذات القلعة الدائرية

الحصينة (مدينة نزوى) بمائة وخمسين ريالاً سعيديًا، أعطوا خمسة منها لدلال الحمير، ثم استقلوا سيارة إلى العاصمة. أما التاريخ فكان "بعد اعتلاء السيد الابن – أى السلطان سعيد بن قابوس – دفة الحكم وأمور الرعية"[٣] عام (١٩٧٠). كما قال الجد الشيخ عبد الله: "منذ هذا اليوم كل رجل حر فى أن يرقى بنفسه، والأيام حبلى بالمفاجآت وتلد كل عجيب وغريب".[٤] وحين وصلت الشاحنة إلى قلب العاصمة ودعهم سائقها قائلاً: "أحسنتم، أحسنتم، هذه البلاد فيها الذهب يطرح"[٥] وتركوه وهم يحملون أمتعتهم وبنادقهم.

تلك كانت بداية رحلة الرجال الثلاثة الذين اختلفت مصائرهم وفى مقدمتهم حمود الجبلى، الذى أصبح مليونيرًا وزعيمًا لمافيا، على حد وصف المؤلف لشخصية مماثلة فى روايته "إنها تمطر فى أبريل" (١٩٧٧).[٦] لكنها لم تكن رحلة ثلاثة رجال فقط، بل رحلة مجتمع بكل إيجابياتها وسلبياتها، وقد أمسك سعود المظفر قلمه ليقدم لنا صورة بانورامية، وكأنه جرّاح يستخدم مبضعه لتعرية هذا التحول الحضارى المتسارع، ويكشف لنا عما يمور به من أسرار وخبايا.

ولم تكن الرحلة مكانية وحضارية فقط، بل صاحبتها رحلة أسلوبية، فسعود المظفر يحشد أسلوبه أو يلونه بألفاظ عمانية حين يتحدث عن مجتمع القرية الجبلية، ثم ما يلبث الأسلوب أن يتحرر من هذه الألفاظ بالانتقال إلى العاصمة، وإن كانت فلولها ما تزال تتناثر فى الرواية لتذكرنا بصلة الرحم: الماضى والحاضر، والريف والعاصمة. وهكذا تتكرر فى بداية روايتنا ألفاظ مثل الفلج، وشريعة المسجد، والنزاع على بند ترابى، وأبغاك بمعنى أريدك، والمقاصير والحوزات، والكل متمسك بشوره أى برأيه، والبرزة ودلة القهوة، والمصر (بضم الميم وفتح الصاد بمعنى غطاء للرأس للرجال) وشداد الحمير وخروجها جمع خرج بضم الخاء.. إلخ.

وحمود الجبلى ليس إلا نموذجًا لكثيرين من أفراد المجتمع الخليجى فى النصف الثانى من القرن العشرين الذى لم يكن يملك شيئًا عندما قدم إلى العاصمة فى أول الأيام على حد قول المحقق عندما قدم حمود للقضاء بتهمة حيازة أراض كثيرة، وشراء ذمم بعض الرجال ذوى الصفة الرسمية ليسهلوا مآربه،(٧) ثم أصبح الجبلى الخارق على حد تعبير صديقه الحارثى. ولم تكن براءته مما نُسب إليه أثناء محاكمته إلا دليلاً على صحة إلحاق صفة الخارق به بعد أن ظن السذج أنه قد حان وقت إدانته لما اقترفه من مخالفات للقيم فى عرفهم. فقد استخدم سعود المظفر هذا الاتهام لهدف مزدوج: هدف فنى هو مواصلة عنصر التشويق – بهذه المفاجأة – والتى تتميز به روايته ويجيد استخدامه بمثل هذه المفاجآت من حين لآخر، وباستغلال صيغة المبنى للمجهول فى بدايات معظم فصول الرواية، بحيث يثير حب استطلاع قارئه فى معرفة اسم الفاعل المحذوف، أما الهدف الآخر فهو مزيد من الكشف عن الجبلى الخارق، وأن تبرئته كانت اعترافًا رسميًّا بغلبة قيم جديدة وتوارى قيم قديمة.

وكان حمود قد استمع لصديقه حارث يلقى عليه أول درس فى **القيم الجديدة**: "أنت من الداخل وأنا قادم من الخارج، يعنى أعرف أكثر ورأيت أكثر، الناس مازالوا فى غفلة ولاهين بالفرحة والأيام الجديدة.. بقدر ما تستطيع أملك أراضى فى أى مكان فى العاصمة أولاً.. ثم ابعد، فالبعيد اليوم ستذهب إليه بقدميك غدًا.. رأيت وعرفت هذا فى البلد الذى وُلدت فيه.. ستتغير الحياة هنا إلى درجة أن بعض الرجال سيكرهونك وسيحنون إلى القديم.. لأنه سيأتى أناس لن يعرفوا إلا أنفسهم.. سيموت رجال حسرة وكمدًا.. ستخونهم الأيام ولن تدفنهم حتى عند الموت.. لأنهم لن يموتوا بل ستقتلهم الأيام فقط"...(٨) ثم لقنه أول درس عملى حين قال بعد ذلك: "فى حجرة الانتظار رجل شرقى مستثمر يريد مقابلة الرئيس،

سنخطفه من الرئيس، لماذا لا نستثمره نحن؟ الرئيس لديه الكثير.. وأنت وحـــدك، سأعرفك عليه وأستغله".[٩] وعندما عرَّفه بجوليا لتكون سكرتيرته نـصحه بـأن يحركها حينما يريد ويستغل جمالها لتكون مفتاحه لأقفال كثيرة "أعرني اهتمامـك، حين تذهب إلى مسئول كبير خذها معك، هم عيـونهم طويلـة وقلـوبهم واهيـة، وستحصل على كل شيء".[١٠] أما عبد الخالق الذى ساعد الجبليين الثلاثـة علـى الاستقرار فى العاصمة فقد سبق أن أنذره قائلاً: "سيحاولون سلخك عـن قيمـك.. نحن فينا هشاشة، كل محروم هش.. كنا محرومين ولذلك فنحن أهش مما نـصور أنفسنا".[١١] ثم ناوله شيئًا ملفوفًا وهو يقول: "أريدك أن تقرأ هذا الكتاب لأنه يصلح لهذه الفترة من حياتنا.. كيف تبرر وسيلتك وتصل إلـى غايتـك بالطريقـة التـى تريدها؟"[١٢] ويبدو أن حمودًا لم يكن فى حاجة إلى هذا الكتاب، فقد سبق أن أوصى سكرتيره محسن "على فكرة هذه الأيام لاحظت شبابًا كثيرين، أقصد من موظفينـا الصغار يرتادون النزل للشراب كل ليلة (حيث إن الخمور محرمة فى البيوت على غير الأجانب)... أريدك أن تتعرف على أشخاص منهم من المصالح الرسمية التى نحتاجها كل يوم.. لأن هؤلاء الصغار هم الذين يخلصون الأعمال بسرعة.. الكبار دائمًا يعقدونها، إدفع لهم حق شرابهم، حتى إذا أردنا منهم شيئًا نحصل عليه".[١٣]

ولم يكن عبد الخالق ولا الحارث مبتدعى هذه القيم، بل إن المناخ العام هـو الذى أفرزها، يقول سيف الجبلى الذى يعمل ضـابطًا بـالجيش لأخيـه محمـود: "القادمون من كل الأطراف جلبوا بعض الأمراض غير المعروفـة، كـالغش فـى المعاملات وشرب المسكرات وتناول المخدرات.. استخدام المربيات والخادمـات.. أصبح لدينا لصوص من الأحداث، لدينا سجون كثيرة، فى كل مركز سجن للرجال وآخر للنساء.. وجرائم عاطفية كثيرة".[١٤] بينما الدكتور حميد يقول لمحمود: "جلبت أطباء وممرضات من آسيا.. هم الآن فى العيادة وأنا مقاول. فى الماضـى الطـب

إنسانى، الآن العمل الذى يدر مبالغ كثيرة وبسرعة: التجارة والمقاولات".[١٥]
وأشار أحدهم فى حفل وهو يحدث حمود الجبلى: "انظر هناك إلى الرجل بين الشقراء والسمراء، مات شريكه فاستولى على الشركة بالاتفاق مع مديرها الأجنبى وبدلوا فى الأوراق وأنكر على الورثة حقهم.. ابتُلينا بأخلاق غريبة عنا، والمرأة السمراء اسمها سارقة الأزواج، حتى الآن سرقت وطلقت أربعة".[١٦]

لا عجب أن يكون شعار حمود الجبلى "فى العمل لا يوجد يجوز أو لا يجوز، استغل غيرك قبل أن يستغلك".[١٧] وأن يقرر عمل تخفيضات على كل البضائع فيرفع السعر الأصلى ٢٠%، ثم يخفضه بمقدار ١٨%، ثم يكون الإقبال شديدًا.[١٨] وحين طلبت منه إحدى الفاتنات إحضار أختها من الخارج للعمل بعد أن طلقها زوجها سألها إن كانت حلوة مثلها، ثم اشترط عند حضورها أن تقيم فى منزل خاص لديه حتى انتهاء أوراق التعيين، فلما صمتت محدقة أضاف ببسمة "أعطيتك ما تريدين بأسرع مما تتوقعين، لم أسمع ردك"، فلما وافقت سألها وهو يضع كفه اليمنى فوق يدها اليسرى "وأنت متى أراك".[١٩]

وقد لجأ سعود المظفر إلى ما يمكن تسميته بالواقع المشحون بالرمز للتعبير عن توارى عصر وبزوغ عصر مختلف بهذه القيم الجديدة. فحين تهدمت الدروازة سمع حمود الجبلى يقول: "يا للخسارة تهدم زمن، أنا أحفظ هذه الدروازة منذ وُلدت، كم لعبنا حولها.. تهدم عمرى الماضى"،[٢٠] بينما همهم حمود الجبلى فى داخله قائلاً: "رمز الماضى دكته عجلات الحاضر الثقيلة المستمرة فى الانطلاق". ثم قال بشعور لم يدركه من قبل وهو ينظر إلى الطين المكوم، كأنها سنوات أجيال من الأقوام الجبارة انهارت: "سقوط الدروازة بعد تلك السنين من الصمود نذير بسقوط أشياء كثيرة كثيرة كانت صامدة".[٢١] كمال قال له ذات مرة ابن عمه وزوج أخته

أحمد" "البلاد تبدلت كثيرًا، حين ذهبت من هنا كان التراب فى كل مكان.. الآن شيء لا يصدَّق، شيء عظيم".[٢٢] بينما قال آخر لحمود: "الأيام تتعاقب بأسرع مما تتصور، والرجال يتغيرون ويفهمون بأسرع مما تتصور.. الأمور تتعقد كل يوم والقوانين تصدر كل شهر كالقيود".[٢٣]

لا عجب أن تتاثرت فى الرواية مثل هذه الشعارات: لا تنس الطموح ولا ترض بالقليل أبدًا، المصلحة فوق كل اعتبار، من يسبق يحصد، هذه الأيام أعط وخذ، ربما الأيام القادمة لا تعرف إلا نفسها، ومن يُعْطَ جبلاً من ذهب يطلب آخر، تعب دواؤه العمل، العمل ليس فيه شفقة، لا يحمى الإنسان إلا نفسه، هؤلاء الناس يجب معاملتهم بالمثل: خذ وهات، والمال صنو الروح، لا صلح ولا تسامح ولا كسل.. العمل ليلاً ونهارًا، نكون أو لا نكون، سهل أن تموت صعب أن تحيا.

وكما برزت قيم وتوارت قيم، برزت **مستجدات فى المعاملات والحياة.** فنقرأ عن مكتب للطيران، ومحطات للبنزين، ودور السينما، ومباريات رياضية، وزواج من أجنبيات، وتصفيف شعر النساء، وسهرات رأس السنة، والاحتفال بأعياد ميلاد الأفراد، وإنشاء بنوك، وانتشار شركات التأمين، واستخدام الكمبيوتر، وسماع ضربات الآلات الكاتبة ورنين التليفون. كما بدأنا نسمع عن مصطلحات جديدة مثل الكفالة والعمولات. وعندما تلقَّى حمود الجبلى بطاقة دعوة بمناسبة تخرج أول دفعة فن الجامعة أعلن قائلاً: "أبشروا، إنه عصر آخر جديد قد حل".

لا عجب إذن أن تتغير **سلوكيات** الناس فنسمع إلى مستر بيتر لحمود الجبلى: "غدًا الجمعة وسنبدأ من العاشرة صباحًا. الناس هنا أصبحوا ليلة الجمعة يسهرون، ويوم الجمعة ينامون حتى الظهر منهم من لا يقوم إلا فى العصر، سنعمل طوال يوم الجمعة، ما رأيك؟ لا تخف، أنت مثل مستر حارث دائمًا قلق..

يريد أشياءه كلها بسرعة كأنه يخاف من شيء".[٢٤] وفى صوت تـشوبه النبـوءة نستمع إلى حارث يتحدث إلى حمود الجبلى فى بداية حياته العمليـة الجديـدة: "لا تقلق، دع الارتباك.. أعرف أن الأشياء تجرى بسـرعة وأسرع ممـا أنت تتوقـع أو تتعود. كنت هناك بين النخيل وأصوات الطيور وماء الأفلاج، تأكل الرطب فـي وقته والسح بعد ذلك. غيِّر قلبك وغيِّر حتى نفسك وإلا ستدوسنا أقدام الرجال.. أنت لا تعرف شيئًا، أنا هنا أرى وأسمع.. سيصبح الرجال الطيبـون وحوشًـا يـأكلون بعضهم بعضًا وأريدك مثلهم لكن بأخلاق رجال الجبال".[٢٥] وعندما سألوا حمـود الجبلى فى التحقيق عن كيفية جمع ثروته أجاب: "ألم أقل إن للرواد ميـزة.. حـين أتيت إلى هنا (فى العاصمة) كانت البلد نائمة على الفرح، دفعتنى الأيام بـسرعة. اهتديت إلى بعض الأفكار، وبالعزم نفذتها. كان كل شيء سـهلاً، ومقابلـة الـذين أصبحوا كبارًا كانت سهلة.. الأفكار الجريئة لم تكـن معروفـة فكـان لـي مـا أردت".[٢٦] بينما يقول الشاعر خالد لحمود الجبلى: "حلقت لحيتى فى أول سفرة إلى الغرب، كان لابد لى أن أكسر حاجزًا ثقيلاً، حاجزًا متوارثًا حـولي. لابـد أن أرى نفسى حرة.. أنظر إليها الآن، أجمل مما كانت. حلقى للحيتى كالخروج من سـنين ثقيلة بكل شيء، كخروج فراشة أول مرة للحياة. كانت جاثمة فوق جسمى وأنفاسى وعقلى. كنت جريئًا إلى حد السخف، لكننى قررت فأزلتها".[٢٧]

ولعل العلاقات الزوجية كانت من أبرز ما تغير من سلوكيات، حتى لنقـرأ عن صرعة (صيحة) الزواج من الخارج، "الكل الآن يتزوج من الخارج، من آسيا ومن بلاد الضـاد والغرب.. الرجال الذين يتزوجـون من دول فقيـرة هم فقـراء لا يستطيعون دفع مهر لزوجة من هنا ، أما الذين يتزوجـون مـن الغـرب ففـي نفوسهم شيء لرد اعتبار أو ما يسمونه خرق الذى كان قويًا..".[٢٨]

غير أن ما هو أخطر من ذلك كان تحطيم العلاقات، الزوجية، فنحن نلتقى مع حمود الجبلى فى حفل عيد ميلاد الطفلة سلمى، وبينما أبوها منشغل بتوديع ضيوفه حتى سياراتهم، تخلو سيدة البيت بحمود الجبلى طالبة منه رقم هاتفه المباشر لأنها اختارته للحديث معه حين تصاب بقلق أو قنوط، ثم قامت فى سرعة وهى تقول: "سأتركك، لا أريد أبا سلمى أن يرانى معك، هو يحترمك، كلمنى عنك كثيرًا. وندرك نبرة السخرية التى تعلو حين يعود الزوج بعد وداع ضيوفه ليعتذر لحمود الجبلى قائلاً: "آسف يا سيدى تركتك وحدك كثيرًا".(٢٩)

أما شيرى فهى شخصية يقدمها لنا سعود المظفر كإمرأة تجالس كل امرأة ورجل، وإن أرادت شيئًا تفعل المستحيل لتستولى عليه، بينما زوجها لا يعرف شيئًا عن علاقاتها السرية ويثق فيها، وهى – احترامًا لشعوره (انظر السخرية) – لا تحرجه علنًا، تقول هذه المرأة لحمود الجبلى: "البعول مشغولون بالصفقات والسفر، وفى الليل بالسهرات كل ليلة.. النساء يملأن قلوبهن خفية بمن يدخل فى أهوائهن ورغباتهن من الشباب الأصلى أو الوافد. الشباب الآن مترعون وغارقون فى عواطف النساء، أنظر حولك كلهم كبار فى السن، وإن كان زوجًا شابًا يتلف رجولته بالشراب كل ليلة.. ماذا ستجنى منه زوجته الشابة إن عاد إليها بعد منتصف الليل كل ليلة هكذا.. أحيانًا الزوج لا يعود إلى بيته، ينام مع واحدة من صديقاته. الحياة أصبحت مختلفة عن السابق.. والنتيجة المعاملة بالمثل.. هو يبرر فعلته بأية كذبة، وطبعًا هى تعرف أنه كاذب.. تبادل الكذب بينهم أصبح ساريًا".(٣٠)

وتصف إحدى النساء الأجنبيات – معابثةً – حمود الجبلى: "يا سارق قلــوب الزوجات" كما يقول حمود لسكرتيرته إليزابيث: "ما رأيك فى خلــوة؟ ســمعت أن زوجك خارج البلاد"، وفى إحدى الحفلات يسمع حمود الجبلى رجلاً أسمر طــويلاً يقول بين ثلة ضاحكة: "هل تصدق رجلاً لا يرغب فى زوجة جاره؟".

بل إن الأمور قد تصل أحيانًا إلى خيانة الخيانة أو الخيانة المزدوجة. تقــول إحدى الشقراوات لحمود: "المتعلق بى الآن رجل نافذ وهو مسافر. جسدى ســيكون معه، أما كل جوارحى فستكون حيث أنت".[٣١]

وقد اهتم سعود المظفر فى تقديم العالم الداخلى لشخصياته – وفى مقــدمتهم بطله حمود الجبلى – بأزمنته الثلاثة: الماضى (ذكريات)، الحاضــر (كــوابيس)، وأحلام يقظته أو طموحاته المستقبلية. فمن حين لآخر تطفو الذكريات فــى وعــى بطلنا الروائى لتبرز لنا شخصيته ومكوناتها وتطورها بين ماضــيها وحاضــرها: فيظهر له والده حينًا مؤنبًا.[٣٢] ويرجع القهقرى إلى دراسته وهو صبى يحمل كتابًا فى يمناه، وكُمَّة (بضم الكاف وتشديد الميم/ غطاء رأس للرجال جمعها كميم) شــبه بالية فى يسراه، راكضًا حافى القدمين مخترقًا دربًا سبخًا حتى يــصل إلــى جــذع شجرة متحلق حولها صبية، ويستند إليها شيخ عجــوز ذو لحيــة بيــضاء ووجــه صغير.[٣٣]

وهذا العالم الداخلى، مزدحم بتلك الصور المتلاحقة والجمل القصيرة التــى تتضاءل فيها نسبيًّا أدوات الربط كحروف العطف وأسماء الوصل، حيث يتــوارى منطق الصحو واليقظة فى القفزات التى نلج فيها مع حمود الجبلى عالمه الــداخلى. أحيانًا يداهمه الانكفاء على الذات حين ينفرد بنفسه فى مكتبه.[٣٤] وأحيانًا أثناء غفوة حيث يقترب الحلم من الكابوس.[٣٥] وذات مرة ظهر له الجبلى الكبير ليعاتبه علــى

نسيانه له: "افتقدت قراءتك على قبرى.. لم تحج عنى كما قلت لك وتمنيت منك ووعدت أنت. ماذا يشغلك؟ كيف أيامك الآن؟ أما زلت تنظر إلى غروب الشمس وقمم الجبال؟ أراك واجمًا وأشعر كأنك تملك ولا تملك! نفسك مضطربة! الذين حولك كأنهم ليسوا حولك... إننى لا أرى لك فمًا، فمك ملتحم مع وجهك، أأنت بدون فم؟ تلك قسوة أن تكون بلا فم! هل الكلام بعدى انتهى؟ أما زلتم تتكلمون وتحلمون بما تريدون وتتمنون؟"(٣٦) ولا توقظه من تأنيب الذات هذا إلا سكرتيرته. وأحيانًا يعبر حلم اليقظة عن مدى ما تتسم به منافسة رجال الأعمال من وحشية وقسوة إلى درجة الرغبة فى إبادة الآخر.(٣٧) وأحيانًا يحدث هذا التسلل إلى العالم الداخلى أثناء غفوة فى حفل ربما لا تستغرق ثوانى... وأحيانًا يكون حلم يقظة رومانسى ليقيم توازنًا مع الواقع الحسى، حدث هذا حين كان حمود الجبلى يدلف فى غياب الزوج إلى منزل إحدى عشيقاته الأوروبيات من هاويات الرسم: "ظهر خيالها بثوب أبيض فجأة. حولها سراب بحرى برؤية ضبابية. مدت إليه يديها، حملته، شعر كأنه يطير وشف جسمه، فجأة تداخل مع جسمها فأصبحا شيئًا واحدًا. مشيا فوق سطح الماء، السماء كثيفة الغيوم ببياض وضياء. قابلهما جبل أبيض. جلسا فوق قمته.. إلخ".(٣٨)

وقد تكررت هذه الفقرات التى تلج بنا إلى عالم ما تحت وعى الجبلى لتعرى لنا مخاوفه وطموحاته وانتهازيته وتأنيب ضميره بجملها القصيرة وصورها المتدفقة المتلاحقة، لا يربط بينها منطق يُفهم، بقدر ما يربط بينها انطباع يترك – كموسيقى صاخبة – أثرًا (انظر على سبيل المثال صفحات ٣٠٩، ٣٢٨، ٣٤٩، ٤٩٢). حتى تختتم بشيخ العشيرة يجرد حسابات ابنه الجبلى ويسائله عما فعل بنعمة الأيام الجديدة "كنا ننتظر منك كلمة، السدرة التى كنت تقرأ تحت ظلها الظليل يبست. المسجد الطينى هو هو. دروب البلدة السبخة هى هى. لم نسمع أنك اعتصمت بنصف الدين وكنت... تسبح فى محيط دنس. قبر أمك أصبح حفرة، قبر أبيك

أصبح حفرة أعمق.. إننا الآن نشتم عفن بدنك، ونرى الدود في جوف بطنك، ويأكل من لسانك ومقلتيك".(٣٩)

وفي الفصل الثمانين، الفصل قبل الأخير من فصول الرواية، كنا كأنما استمعنا إلى مرثية لتلك القفزة الحضارية يشوبها حنين إلى الماضي، وكأنما حمود يجرد هو أيضًا حساباته الختامية – قبل أن يجردها له الجبلي الكبير أو ضميره – فيسائل نفسه متنقلاً ما بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم، بعد أن رشف من كأس أمامه ووجهه ينذر ببكاء" وبعد يا حمود، أملكت كل شيء، أعندك ما تريد، أين أنت مّما كنت؟ أتذكر الحمار؟ كان حزينًا عندما بعته وفارقته! هاها، أو تحزن الحمير؟ إن اسمك على كل لسان. أشعر أنني أكثر حزنًا ووحدة، وأكثر بعدًا من نفسي".(٤٠)

ويختلط الأمر على القارئ، فلا يعرف هل هو صوت رجل الأعمال وأحد زعماء مافيا الحضارة الحديثة، أم هو صوت مبدعه سعود المظفر يدين هذه القفزة الحضارية من خلال مخلوقه الفني؟ وبحيث يتساءل القارئ هل سعود المظفر أكثر انتماء لماضيه؟ حيث تتضخم في روايته سلبيات حاضره على حساب إيجابياته، فلا ذكر لخدمات لم يعرفها مجتمعه في ماضيه، مدارس ومستشفيات وطرق مواصلات ومياه وكهرباء.. اللهم إلا إشارة عابرة لافتتاح الجامعة، فافتقدت الرواية التقدم بجانبيه المتوازيين: الشر والخير، شأنهما شأن الليل والنهار، الربيع والصيف أو الخريف والشتاء، لهذا فإن رواية "رجال من جبال الحجر" أقرب إلى أن تكون رواية احتجاجية؛ لأن سعود المظفر فيما يبدو مهموم بهموم مجتمعه، حريص أن يكون هذا المجتمع مثاليًا، حتى وإن كان ذلك المجتمع بعيد التحقق، عند التطبيق.

-٢-

ونتيجة لهذه القفزة الحضارية التى أتاحت الاستعانة **بالوافد الأجنبى** بـــرزت الخصوصية الثانية للقصة الخليجية، والعمانية منها بوجه خاص.

ومن المعروف أن الأدب العربى الحديث تناول قضية اللقاء والــصدام بــين الشرق والغرب منذ سافر رفاعة رافع الطهطاوى فى بعثة إلى فرنسا فى النــصف الأول من القرن التاسع عشر ثم عاد ليكتب كتابه "تلخيص الإبريز فـــى تلخــيص باريز".

وقد تعرض الأدب العمانى الحديث لهذا الموضوع منذ كتبت السيدة ســالمة (١٨٤٥ – ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار مـــن عــام (١٨٠٤ – ١٨٥٦) كتابها "**مذكرات أميرة عربية**" الذى نُــشر لأول مــرة باللغــة الألمانية في برلين عام (١٨٨٦)، وإن كانت قد أنهت فصوله قبل ذلك بتسع سنوات أى عام (١٨٧٧). وقد نشرت ترجمته العربية وزارة التــراث القــومى والثقافــة بسلطنة عمان عام (١٩٨٣).

وكانت السيدة سالمة قد خرجت قبل حوالى قرن ونصف القرن على تقاليــد قومها، فتزوجت شابًا ألمانيًا هجرت من أجله وطنها ومُلك أبيها، وتركت حياة العز والقصور لتطوح بها الأقدار فى ديار الغربة بين لندن وبـــرلين، واســتبدلت حيــاة الاختلاط والسفور فى أوروبا بحياة الحريم والحجاب فى الشرق. وباسمها العربـــى السيدة سالمة بنت سعيد اسمًا أعجميًا هو البرنسيس إميلى روث، ثم ضـــاقت بهـــا

الحياة بعد عشرين عامًا أو ضاقت هي ذرعًا بالحياة الأوروبية فانتابها الحنين للرجوع إلى وطنها الأول، لكن أبواب العودة تُغلق في وجهها، فتعكف على كتابة قصة حياتها وتجاربها وتستعيد ذكريات بلادها وبني قومها، وكان لابد أن تتعرض للمقارنة بين مجتمعها الشرقي الذي نشأت فيه حتى حوالي العشرين من عمرها، والمجتمع الغربي الذي أمضت فيه بقية حياتها. ويتأرجح موقفها بين الحياد بين الشرق والغرب، حتى لتوجِّه النقد إلى كلا الحضارتين باعتبار أن كلاًّ منهما يتطرف في عادته في اتجاهين متعاكسين معلنة أن القاعدة الذهبية هي قاعدة الاعتدال والتوسط بين الأمور، لكن موقف السيدة سالمة ليس دائمًا هذا الموقف الذي لا هو مع الغرب ولا مع الشرق، بل إنها تتحيز أحيانًا لجذورها البيئية حتى أنها – وبسبب تجربتها الخاصة في أوروبا – ترى أن الجهل الذي كان فاشيًا في بلادها هو والعلْم سواء بسواء، فهي تقول – إنها تعلمت القراءة والكتابة وعد الأرقام وكتابتها من الواحد إلى المائة، وحفظها دون كتابة من المائة إلى الألف. أما عن التاريخ والجغرافيا والفيزياء والرياضيات فإنها لم تسمع بها إلا بعد وصولها إلى ألمانيا وبذلها جهدًا مضنيًا في تعلمها. ثم تتساءل قائلة: هل أصبحت الآن وبعد هذا الجهد المضني أحسن حالاً من اللواتي لم يسمعن بهذه العلوم؟ ثم تجيب قائلة: إن اكتساب هذه العلوم لم يحمها من التعرض لضروب الفشل والاستغلال، ومن أناس يتقنون هم أيضًا هذه العلوم والمعارف،(٤١) وتمضي في إبداء رأيها صراحة لتبرز الجانب السيئ من العلم وأن الجهل به أفضل..!

كما تعرّض للقضية نفسها عبد الله الطائي في روايته "**الشراع الكبير**" حيث وصل الصراع إلى حد الغزو السافر المسلح من جانب البرتغال ثم طرد هذا الدخيل بالثورة عليه فمطاردته فيما احتل من أرض على ساحل المحيط الهندي، في تلك الرواية يبرز محور من محاور الرواية العمانية – وربما الخليجية – الذي

تتميز به عن الفن الروائى فى الأدب العربى الحديث والذى سيبرز بشكل أوضح فى روايتىْ سعود المظفر "رمال وجليد" و(١٩٨٦)، ذلك هو بروز طرف ثالث – هم الآسيويون – يقف بين الطرفين المتصارعين يبحث أين تكون مصلحته، هذا التميز الروائى جاء نتيجة طبيعية لموقع عمان المختلف بوجه خاص – ودول الخليج بوجه عام – بين القارات عن بقية العالم العربى.

ولئن كان المستعمر الأوروبى يظل وجوده أشبه بالقشرة التى يمكن إزاحتها دون أن تترك كبير أثر فى المجتمع، فإن هذا الطرف الثالث وإن كان لا يحتل مكانة بارزة إلا أنهم – وكما ندرك من رواية "رمال الجليد" – يكوِّنون البنية التحتية للمجتمعات الخليجية؛ لأنهم برغم هامشيتهم يكوِّنون القاعدة التى ترتفع فوقها قمة الهرم الاجتماعى، وتتكون تلك القاعدة من هؤلاء الآسيويين الذين – كما سبق أن ذكرنا – يعملون خدمًا ومربيات وطهاة وسائقين وسكرتيرين وسعاة بل وزوجات، حتى أن شيرين –التى كان اسمها شارلوت سابقًا – زوجة العمانى عيسى تعلق قائلة: ائتمنتموهم على المحرمات.. من أدخل إنسانًا بيته لا يغضب أن يراه فوق سريره، شربوكم لعبة العمل والبعد عن بيوتكم وهم فى كل زاوية لاهون.[٤٢] ويتساءل من يقرأ هذا التعليق هل هو صادر عن شيرين الأجنبية أم هو صوت المؤلف من خلفها؟

وقد تفاوتت مواقف الروايات العُمانية من هذا الطرف الثالث، فهو فى "الشراع الكبير" يدرك أن مصلحته مع أبناء الوطن. فعندما يهيم القائد البرتغالى بإحدى فتيات البانيان أى التجار الهنود فإنها – وأسرتها – ترفض هذه العلاقة وتتحايل على التخلص منها، بينما تنشأ علاقة بين الفتاة نفسها والقائد العمانى حتى لتعتنق الإسلام وتنضم بوصفها ممرضة إلى المحاربين العمانيين وتستشهد أثناء القتال، بينما أفراد أسرتها يكونون قد كشفوا – بحكم موقفهم من الطرفين –

للعمانيين مواقف الضعف لدى الغزاة البرتغاليين مما يساهم فى الانتصار عليهم وطردهم خارج البلاد.

وعلى العكس من ذلك فإن رواية "**جراح السنين**" لسيف بن سعيد السعدى تقدم رؤية تضمر العداء للشرق الآسيوى، فبطلها ناصر عاد من سنوات الغربة فى زنجبار إلى السوق بعمان ليصبح الرجل الأول فى السوق، لولا أولئك البانيان الذين يعكرون عليه التجارة؛ لهذا دبر مؤامرة لحرق محلاتهم وذلك بدعوتهم ودعوة رجال الشرطة أيضًا إلى حفل عرسه فى الوقت الذى يقوم فيه بشكاره أو مساعده بحرق محلاتهم، غير أن البانيان كانوا حذرين لأنهم لم يتغربوا للتسلية بل للتجارة والربح على حد قول أحدهم ففشلت الخطة.(٤٣)

أما فى رواية "**رمال وجليد**" فقد تضافر الشرق الآسيوى مع الغرب الأوروبى فى محاولة محو الشخصية العمانية وذلك حين تآمرت شيرين مع سيرة البنغالية خادمتها السابقة وخادمة زوجها السابق أيضًا عيسى لتنفيذ خطتها بدعوى إنقاذه من إدمان الخمر فكان فى ذلك نهايته.

شبه إنذار يطلقه سعود المظفر فى أرجاء روايته: أن يعتمد العمانيون – والعرب – على أنفسهم لا غرب ولا شرق.

لهذا فإن رواية "رمال وجليد" لا تتميز فقط بحضور هذا الطرف الثالث المؤثر الذى لا يمكن إغفاله، بل إننا نجد أن العلاقة بين الشرق والغرب مقدمة فى صورة مقلوبة للصورة المألوف تقديمها فى معظم الأدب الروائى العربى بوجه عام، بل والأدب العمانى نفسه بوجه خاص. فنموذج الصورة المألوفة هو الذى تقدمه بطلة "ثلوج وربيع" لبدرية الشحى (١٩٧١)، التى وجدت عندما سافرت إلى

الغرب أن "الفساد يطوقها من كل جانب، وهى تحاول الحفاظ على كرامتها ودينها وسط هذه البيئة الغربية المخيفة".(٤٤)

لكن تنازع الحضارات فى رواية "رمال وجليد" ليس على هذا النحو الشديد التبسيط حيث تنقسم الأمور إلى أبيض وأسود لأنها علاقات أكثر تشابكًا، للظلال فيها نصيب. فالخلاف الحاد الذى وقع بين بطلها عيسى وزوجته الأوروبية شيرين كان بسبب إسرافه فى شرب الخمر. وفى مفارقة درامية مؤثرة نجد أن شيرين تحرص على زوجها عيسى لدرجة أنها تفقده. فشارلوت سابقًا أو شيرين هى التى تثور لإدمان عيسى الخمر وليس العكس.. وهذا ما عنيناه بالصورة المقلوبة لدور الشرق والغرب فى كل تراثنا الأدبى التقليدى حول هذه القضية.

وتثير رواية (١٩٨٦) الانتباه إلى بنائها الروائى، فهى مقسمة إلى أربع حكايات، وكل حكاية إلى ثلاثة فصول ما عدا الحاكية الأولى فهى مقسمة إلى أربعة فصول، مما يذكِّرنا بالبناء الفنى لألف ليلة وليلة، وهناك بطل أو شخصية رئيسية تربط بين الحكايات وقصصها هو خالد الباقر، وهو شخصية عمانية أضفى عليها المؤلف صفات بطولية: اجتماعية ونفسية بحيث أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الشخصية الواقعية، تعرف طريقها وهدفها وتحققه، جامدة لا تتطور من أول الرواية إلى آخرها، ليس فيها أبيض وأسود ولا ما بينهما من ظلال، ولا تعانى من لحظات الضعف الإنسانى، فهى شخصية تتسم بالجرأة والشجاعة فى سبيل الدفاع عن حق العمانيين المنهوب أو المسروق سواء من الأجانب آسيويين كانوا أم أوروبيين بل من العمانيين أنفسهم، ومع ذلك فإن المؤلف لا يغفل جانبها العاطفى – أو الحسى بتعبير أدق – ونزواتها.

وما تزال قضية الصدام بين الحضارات ولقائها تحتل حيزًا ملموسًا في رواية (١٩٨٦) بشكلها المميز، أعنى بأطرافها الثلاثة وليس بثنائيتها.

ولقد تعرضت رواية "رمال وجليد" لسعود المظفر لصراع الحضارات الثلاثى أيضًا، إلا أنه لم يكن هناك ذلك الاستقطاب الحاد الذى نلمسه فى روايتنا (١٩٨٦)، فإذا كانت سيرة البنغالية فى رواية "رمال وجليد" هى التى ساعدت شيرين أو شارلوت الإنجليزية على تنفيذ خطتها التى أدت إلى مصرع زوجها العمانى عيسى، وحاولت أن تموه على المحكمة باتهام عمانى آخر بأنه هو القاتل، فإننا نجد من ناحية أخرى السائق الباكستانى عبد الجبار هو الذى يبرئ هذا العمانى؛ وذلك حين كشف دور شيرين وسيرة فى مصرع عيسى بعد أن قُدر له وحده أن يراقب هذا الدور ويرصده، وهذا التشابك والتعقيد بين شخصيات "رمال وجليد" جعلها أكثر ثراء وخصوبة من روايتنا (١٩٨٦)؛ ولعل هذا هو السبب الذى جعل الدكتور عبد الله الشحام فى المقدمة التى كتبها لروايتنا يشكو من تسطح أحداثها وضعف حبكتها.

إن غياب وجهة نظر الوافد الآسيوى ووضعهم جميعًا فى خانة واحدة سوداء بلا تنويعات أو ظلال فى المواقف والشخصيات، يجعلنا نتساءل: لو أن كاتبًا أو روائيًا أوروبيًا وقف الموقف نفسه من الوافد المسلم أو العربى: تركيًا أو مغربيًا أو جزائريًا.. والذى يقوم بأعمال هامشية أيضًا فى بلده ولم يقدمه لنا من الداخل أما كنا نتهمه بالتحيز والعنصرية. تلك هى نقطة الضعف فى روايتنا، لهذا بهت فيها صراع الحضارات، وتوارى العنصر الدرامى، وأصبح هناك اتهام يعلو ويتكرر دون أى دفاع من الجانب الآخر، بحيث تكاد تكون رؤيا أحادية الصوت، وهو ما لا نجده فى روايات أخرى تناولت موضوع الصراع بين الشرق فى تاريخنا الروائى

مثل الحى اللاتينى لسهيل إدريس أو موسم الهجرة للشمال للطيب صالح، حيث يقدم لنا المؤلف أبطاله من كلا الجانبين لنتعرف عليهم من الداخل، فيضفى العنصر الدرامى حيوية وتوازنًا على طرفى الصراع، ولهذا تذكرنا رواية (١٩٨٦)، بالوجه المقابل لها فى قصص خليجية أخرى، وعلى سبيل المثال قصص أديب الإمارات "**عبد الحميد أحمد**" على نحو ما نقرأ فى قصته القصيرة "أشياء كويا الصغيرة" حيث يلتقط القاص ذلك الوافد الهندوسى، مهمومًا بأشيائه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الذى ولدته له زوجته بعيدًا عنه فى وطنه ولا يستطيع أن يرسل للطفل وأمه هدية بسبب وضعه الهامشى.[٤٥] وبالمقارنة مع هذه الروايات والقصص القصيرة، بل مع رواية الكاتب نفسه "رمال وجليد" فإننا نفتقد فى روايته (١٩٨٦) جدل الأنا مع الآخر، ولا نسمع إلا صوت الأنا مضخمًا حينًا، ساخطًا لاعنًا حينًا ثانية، ومؤنبًا ولائمًا نفسه حينًا ثالثة.

ويحتل الوافد مساحة كبيرة فى رواية "**رجال من جبال الحجر**"، وهم – كما فى روايات سابقة لسعود المظفر – ينقسمون إلى وافدين من أوروبا ووافدين من آسيا. ويتأرجح موقف العمانى من وافدى الغرب ما بين الانبهار من ناحية والحذر – وربما العداء – من ناحية أخرى. يقول بطل الرواية حمود الجبلى لإحدى عشيقاته الأوروبيات: "لا أظن سنصل إلى ما وصلتم إليه، فترد عليه: من هنا نقطة الاختلاف، من هنا تأكيدنا بأننا دائمًا نتقدم، والآخرون خلفنا". ثم تتحدث عن قصة إصرارها على من تزوجت فتقول: طالما إنى راغبة فيجب أن أنفذ رغبتى، هم ربونا على قوة (الأدق حرية) التعبير ثم تحمُّل نتائج الاختيار.[٤٦] ولنقارن ذلك بزواج زيانة أخت حمود الجبلى حين يسألونها عن رأيها فيما أحضره خطيبها وابن عمه أحمد من هدايا، فتنظر إلى أمها نظرة وجلة غاضبة وترد قائلة: "الشور شور أمى"[٤٧] أى الرأى رأى أمى. بينما نستمع إلى إحدى عشيقاته العمانيات وهى تقول

له: "أعرف، الأجنبيات المستوليات على كل شيء.. هن لا يفهمن روائحنا.. هن من الخارج لامعات، أنتم تعرفونهن من الداخل.. نحن في نظركم لا نعرف شيئًا أو قل كل شيء عن الرجل والحياة "فيستدرك حمود الجبلي قائلاً: "لا، لا، هن فقط أكثر حزمًا ومسئولية، أكثر نظامًا منكن ونظافة.. متعلمات منذ الصغر.. أنتن علمتن (والأفضل تعلمتن) كل شيء من الأمهات والجدات، لكنكن كسولات، كسولات قليلاً ومتهاونات".(٤٨)

وإذا كان الموقف من الوافد الأوروبي، يتراوح بين الاعتراف بالحاجة إليه حينًا، والخوف منه والعداء له حينًا آخر، فإن الموقف من الوافد الآسيوي أكثر انحيازًا ضده مع الاعتراف بأن سلبية المواطنين هي التي تشجعهم أو تطمعهم في ذلك.

-٣-

نتيجة أخرى من نتائج التحول الحضاري.. **هي فلول الغيبيات الخاصة بهذه المنطقة**، التي تصارع للبقاء في مجتمع يفرض عليه تطوره أن تتوارى وتتراجع لتصبح مجرد فولكلور في متحف التاريخ، ويتفاوت الإيمان أو التمرد على هذه الغيبيات بمدى أثر التطور الحضاري على الشخصيات وبيئتها. وهذا ما قدمه سعود المظفر أيضًا في روايته "**المعلم عبد الرزّاق**".

وإذا كنا قد عثرنا على بذور لرواية "رمال وجليد" في قصص سعود المظفر القصيرة السابقة على تأليفه روايته، فإننا بالمثل يمكننا أن نعثر على بذور روايته "المعلم عبد الرزّاق" في قصصه القصيرة السابقة أيضًا. ففي نهاية نفس المجموعة

القصصية "وأشرقت الشمس" نجد قصة بعنوان "المعلم عبد الرزّاق" أو "ليلة الشفق"، وهى القصة التى احتفظ بعنوانها نفسه عنوانًا لروايته الثانية. بل إنه احتفظ بالقصة القصيرة كما هى فى بداية روايته وجعلها أول أجوائها وأعطاها العنوان الثانى فى القصة القصيرة وهو "ليلة الشفق"، معنى هذا أن القصة القصيرة "المعلم عبد الرزّاق" لم تكن إلا مجرد فصل أول لرواية بالعنوان نفسه ظلت شخصياتها تلح على مؤلفها أن يكون أكثر معايشة لهم واقترابًا منهم ومتابعة لمصائرهم، وفى مقدمتهم راشد الذى أوقعه سوء الحظ فى يد ساحر أوهمنا أن راشدًا قد مات على نحو ما انتهت إليه قصتنا القصيرة – أو الجزء الأول من روايتنا – ونحن نواريه التراب مع المعلم عبد الرزّاق وخادمه سلوم، غير أن راشدًا لم يكن قد مات، بل كما صرح فى نهاية الرواية: أخذنى أناس ذوو بأس.. وكانوا أحيانًا يضربوننى، كنت أعيش فى الكهوف والسيوح، كنا دائمًا نسير أيامًا كثيرة، نطلع جبالاً ننام تحت الشمس فى العراء، نأكل قليلاً، ونشرب قليلاً. كنا دائمًا جائعين ظامئين.(٤٩)

لهذا أفلح راشد – بما تبقى من وميض الحياة – أن يدفع مؤلفه سعود بن سعد المظفر أن يواصل بناءه الروائى من أجل أن يستكشف – ونستكشف معه – هذه المنطقة الغامضة التى تقع فيما وراء الوعى الجمعى الإنسانى، والتى تقدم بتفاصيلها محورًا من محاور الرواية لعمانية استطاع سعود بن سعد المظفر أن يضع يده عليها ويقدمها لا لقرائه المحليين فحسب، بل على المستوى الإنسانى الأوسع أيضًا.

وبالإضافة إلى القصة القصيرة "المعلم عبد الرزّاق" أو "ليلة الشفق" فإننا نجد أن قضية السحر والسحرة تلح على المظفر فى قصتين أخريين ها "نهاية جيل" التى

نشرها لأول مرة فى صحيفة عمان عام (١٩٧٧). أما القصة الأخرى فهى "حكاية من قريتى" التى كتبها عام (١٩٧٦). ونحن نكتشف أن بطل "نهاية جيل" قد تقدم خطوة أبعد من بطل "حكاية من قريتى" فى تلك المعركة الشرسة بين غيبيات بيئة لا يزال أفرادها يعيشون بعقلية القرون الوسطى، وعقلانية مواطن يعيش فى مجتمع القرن لعشرين، لكن البطل رغم تمرده الظاهرى على غيبيات مجتمعه، لا تزال تترسب فى أعماقه هذه الغيبيات نفسها، ففزع لتطاوله عليها، وما لبث أن أوقع على نفسه ما رآه يستحقه من عقاب وهو الموت انتحارًا.

ونستطيع أن نقول إنه من عوامل نجاح سعود بن المظفر وهو يلج هذا العالم الفانتازى فى روايته "المعلم عبد الرزّاق" حصيلته واستيعابه للخلفية الشعبية العمانية بوجه خاص – وربما الخليجية بوجه عام – بالإضافة إلى تاريخه الأدبى.

وفى القصص الشعبى العمانى كثير من هذه القصص التى تعكس تصور شريحة اجتماعية معينة، شأنها فى ذلك شان القصص الشعبى عند الشعوب الأخرى، لكن للقص الشعبى هنا – وربما فى دول خليجية مجاورة – خصوصيته،(٥٠) وذلك على نحو ما سيتضح لنا فى رواية "المعلم عبد الرزّاق".

وقد انعكس هذا التراث الشعبى فى التراث الأدبى أحيانًا، على نحو ما نقرأ فى تلك القصة الشعرية التى وقعت أحداثها عام (١١٠٤هـ / ١٦٩٣م) أيام حكم الإمام سيف بن سلطان قيد الأرض، وهى قصة منسوبة إلى شاعر مجهول أوردها المؤرخ العمانى المعروف نور الدين السالمى المتوفى فى عام (١٣٣٢هـ / ١٩١٤م) فى كتابه "تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان". وتروى قصة فتاة من نزوى كانت فى السادسة من عمرها حين بدا أنها ماتت. ثم اكتشفوا بعد سنوات أنها مازالت على قيد الحياة. وتعلل القصة ذاك أنها دُفنت ولا يزال بها رمق حياة –

وربما كان سبب ذلك أن العمانيين من الشعوب التى ترى أن إكرام الميت ســرعة دفن جثته – ثم ما لبث أن رُدت الروح إليها. ومر بها بعض البدو فحجبوها عندهم وجعلوها ترعى الأغنام برفقة فتاة منهم. حتى مر بها شخص كان يعرفهــا فــأبلغ أهلها، فأخذوها إليهم. لكن كان هناك رأى آخر هو الــذى يغلّبــه الــشاعر راوى القصة، ذلك أنها كانت قد أصيبت بسحر. وهذا الرأى هو الذى دفع أهلها ليعــودوا ويحفروا قبرها بعد دفنها فما وجدوها.[٥١] يقول الشاعر المجهول:

ولكنـــهم مـــن بعـــد ظنـــوا بأنهـــا	أصيبت بسحر قول أهــل التجــارب.
فساروا لحفر القـــبر مـــن بعـــد دفنـــها	فمـــا وجـــدوها فيـــه يـــاذا المـــأرب.

وقرب ختام قصيدته يقول:

وعنـــدى هـــو الحـــق المـــبين بأنـــه	هو السحر حقًا لا تـــشكوا أصـــاحبى.
وقد صح عنـــدى يركبـــون خوامعًـــا	ويخـــرج كـــل منـــهم فى الـــسباسب.
لهـــم زجـــل فى ســـعيهم وغمـــاغم	ويرمـــون مـــن عـــاداهم بالمـــصائب.
وحـــدثنى منـــهم فـــتى غـــير كـــاذب	ببلـــهى صـــديق لا يـــزال مـــصاحبى.
وقال الخبير الـــسحر ســـحران عنـــدنا	فسحر لذى ظلـــم وســـحر الملاعـــب.

والخوامع هى الضباع لأنها تخمع أو تظلع أى تمشى كــأن بهــا عرجًــا. والباسب هى المفازات أو الأرض المستوية البعيدة. أما زجل الجن فهــو عزيفهــا وهو أصوات خفيفة كانت تسمعها العرب فى المفاوز عند انهيــار كثبــان الرمــال فيظنون أنها أصوات الجن، والغماغم أو الهمهمات هى الكلام الذى لا يبــين. وقــد أوردنا هذه الأبيات لأننا سنجد أن سعود بن سعد المظفر يطعِّم روايته بهذا التــراث الشعبى لاسيما فى الجزء الأول منها حين تتحرك الشخصيات القروية التى لم تنــل حظًا من العلم ولا رأت نور المدينة والمدنية.

وإذا كان رواية "رمال وجليد" يتركز أبطالها حول قمة الهـرم الاجتمـاعى التى برزت بعد بدء النهضة العمانية الحديثة، فإن رواية "المعلم عبد الرزّاق" يتركز معظم أبطالها حول قاعدة هذا الهرم التى تنتمى اجتماعيًا وفكريًا إلى ما قبل سنوات النهضة؛ لهذا فإن البناء الفنى للرواية يقوم على أساس حركتين إحداهما تنتمى إلـى الماضى المتخلف يمثله الساحر هيكل وضحيته راشد وابنته زيانة وحفـار القبـور ثنيان والمعلم عبد الرزّاق وخادمة سلوم، وحركة تنتمى إلى الحاضر على رأسـها المهندس صالح فصديقه الملازم يعقوب والطبيب أحمـد، ولكـل مـن الحـركتين صراعها الدرامى المستقل.

وقد تأهب ثنيان والمعلم عبد الرزّاق لرحلة بحثهما فـى أرض المغاصـيب بمصباحهن يدويين وحرز يضعه المعلم عبد الرزّاق حول رقبته ليخفيه عن السحرة الذين يشمون رائحة الإنس من بعيد، وبصفيره المتكرر استدعى ثنيان ضـبعين – على نحو ما أشارت قصيدة الفتاة النزوية المسحورة – لكل منهما حلقـة معدنيـة لامعة، هما عبدان لثنيان يملكهما وراثة، وقبل أن ينطلقا اشترط ثنيان على المعلـم عبد الرزّاق شرطًا شبيهًا بما يحدث فى القصص الشعبية وهو ألا يسأله عما يطلبه منه بل يفعله دون اعتراض، ثم انطلق الضبعان فى سرعة كأنهما بساط الريح فـى قصص ألف ليلة وليلة "أشجار السمر والغاف المنتشرة فى الـسهول تمـر كلمـح البصر. كل شيء قائم على الأرض يظهر كالملتصق بالـذى يليـه".[٥٢] حتـى إذا وصلا السيح شاهدا المغاصيب فى مجموعات. وأحيانًا متفرقين، كانوا لا يتكلمون، لا يلتفتون لأى شيء. أبصارهم زائغة، شعورهم طويلة مشبعة بالغبار، كانوا أحيانًا مربوطين ثلاثة أو أربعة أو واحدًا بنفسه فى مكان محدد. أجسامهم نحيلة، عظامهم بارزة، جلودهم مدببة كشوك الطلع الشيطانى. حفاة عراة. وكانوا يـأكلون الأوراق الخضراء التى يحضرها غاصبوهم. وقد ضبط سلوم فيما بعد ثنيان وهو يـشترى

من السوق طعام حيوانات بكميات تفوق ما يحتاج إليه حماره. وهكذا تتكامل أمامنا – وشيئًا فشيئًا – صورة هذا العالم الفانتازى الذى تمتد جذوره إلى المخيلة الشعبية ويضيف عليها سعود بن سعد المظفر لمساته الفنية.

لكن عالم المغاصيب أو المسحورين يتميز بقوانينه الخاصة به التى تمتد جذورها إلى ما ابتدعته المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال مضافًا إليها لمسات الفن. كاشتراط عدم السؤال عن شيء، ووضع الحرز عند ولوج هذا العالم للوقاية من مخاطره، والمغاصيب أشبه بالسوائم التى لابد أن يرعاها غاصبوها وإلا ماتت ميتتها الثانية والأخيرة، ومن الممكن أن يرى الأهل طيف المغصوب حين ينزله مالكه البلاد. والمغاصيب يكونون فى أول أمرهم أصحاء ثم لا يلبثون أن ييبسوا بعد ذلك شيئًا فشيئًا، والفصل فى عالم المغاصيب بين الجنسين مستمر وانعكاس لما هو فى عالم الأحياء، فللمغصوبات مغارتهن الخاصة بهن. والمغاصيب غائبو العقول لا يكادون يعون مما حولهم شيئًا، فهم لا بالأحياء ولا بالأموات، أحضرهم ظلامهم إلى هذا العالم بما لديهم من قوى خاصة – ليس السلاح من بينها وإن كانت لها قوة السلاح – يستخدمونها ضد إخوانهم البشر انتقامًا منهم بسبب خلافات أو منازعات شخصية، ومن هنا تسميتهم بالظلام جمع ظالم.

وفى هذا العالم المسحور استطاع المعلم عبد الرزّاق وبرفقة حفار القبور ثنيان أن يلمحا الساحر "هيكل" وهو يجر "راشد" بحبل فى رقبته. وعندما وصلا إلى مجموعة من المغاصيب أطلقه. وقد انتهى الجزء الثانى من روايتنا باستعانة المعلم عبد الرزّاق بثنيان على قتل هيكل، حتى إذا ما فرغا منه، انقلب المعلم عبد الرزّاق على ثنيان – بالتعاون مع خادمه سلوم – ليخمد أنفاسه بدوره. وهكذا أزاح الخير

الشر من الطريق، لكن آثار الشر لا تزال ممثلة فى راشد الذى لا يزال ضائعًا فى هذا العالم الهلامى، لهذا كان لابد لرحلة البحث عنـه أن تـستمر بعـد أن تتغيـر أدواتها.

لهذا ففى الجزء الثالث من روايتنا تبدأ رحلة بحث من طرف آخر وبأدوات أخرى وفى مناخ مختلف كل الاختلاف، لا يربط بينها وبين رحلة البحث الأولى إلا لقاؤهما فى نهاية العمل الروائى. فالمهندس صالح مهندس طرق يتعرض لأحـداث غير مفهومة، تتكرر فى روايتنا كلمتا: فجأة وبغتـة، وأفعـال المبنـى للمجهـول والمطاوعة، وتبدو له رؤى كأنها هذيان محموم، وهو يعمل فى إنجاز مشروع مـد طريق العاصمة / الداخلية. وقد قام بزيارات متعددة مع مدراء الشركة حتى وصل إلى المنطقة الأكثر وعورة وصلابة.. منطقة السيح الأحمر، لكن يبـدو أن مهمـة المهندس صالح لم تكن تقتصر على نسف الجبال وشق الأودية الصخرية، بل على نسف جبال صاغتها المخيلة الشعبية على مر قرون وأجيال من العزلة والبـساطة، وهو يدرك خطورة ما هو مقبل عليه؛ لهذا يعلن قائلاً فى وضوح: التغيير سيعصف بنا يا صديقى، سيهزنا هزًّا. يجب أن نستعد له فى كل وقـت بحـذر.[٥٣] وحـين استرخى فى مكتبه وأغمض عينيه لحظة زاره فى الحلم رجل شيخ يعترض علـى شق طريق السيح الأحمر، ويدور حوار ينكشف فيه طرفا الصراع الـدرامى فـى روايتنا.

- هو سيحنا وحدنا أبًا عن أب وجدًّا عن جد. لا نريد الطريـق.. دنـس الأغراب الأجانب أرضنا، أخذوا يبولون فى كل مكان فيه يكونـون. لا نقبل أحدًا يصدعنا ليل نهـار، يبهروننـا بـأنوارهم الكاشـفة.. لا نوافق.. سوف..[٥٤]

- سيغير الطريق حياة الناس.. تريدون جعل كل شيء كما هو.. الوقت تغير.. لن نسمح لكم بإرجاعنا إلى الوراء.. سنشق الطريق وسط السيح الأحمر، سنشق طرقًا كثيرة، قريبة أو نائية. نحن هنا.[٥٥]

وفى أحد الأيام، وقبل الغروب المتلبدة سماؤه، استقل المهندس صالح وصديقه الملازم يعقوب السيارة الجيب – بدلا من ضبعيْ ثنيان و المعلم عبد الرزّاق – حتى وصلا إلى المعسكر بالسيح الأحمر حيث تناولا طعام العشاء فى مطعم المعسكر. بعدها قاما بجولة حول المعسكر خلف الجبال القريبة – فالليلة مقمرة ومع كل منهما مصباح – ولجا مغارة واسعة عميقة بها فتحة علوية ذات حزمة ضوئية هبطت منها أجسام نحيفة شبه سوداء متتابعة. كانوا شعث الرؤوس، لحاهم طويلة، عيونهم بارزة، أبدانهم بيضاء نحيلة، وجوههم نافرة العظام. يرتدون خرقًا بالية تستر أقبالهم وأدبارهم. نظرتهم زائغة، حركاتهم سريعة، أقدامهم كأنها قطع الحجارة، بغتة هبطت من الفتحة قذفًا أغصان كثيرة من شجر السدر الأخضر المملوء بالخظمظام، انقضوا عليها، تخاطفوها، انتحى كل واحد مكانًا فى محيط الدائرة الضوئية. أخذوا يلتهمون الخظمظام وأوراق السدر كالبهائم الجائعة. بغتة انتشرت رائحة لحم محروق. عتمت دائرة الضوء.. سقطت أشياء سوداء تراكضوا نحوها. تخطفوها. أخذوا ينهشون ما التقطوا كالسباع البرية الشرسة الجائعة. تقاذفت العظام المسحولة لحمًا. تجمعوا كالطوق ثانية. ما كادوا يهجعون مع نفوسهم السريعة الحركة، إذ سمع صفير ثلاثى طويل، تدافعوا مستقلين كأنهم منهورون.

وعندما عاد المهندس صالح والملازم يعقوب إلى منزل صالح بالمعسكر أطفآ أنواره ورفعا طرف ستارة النافذة المطلة على خزان الماء حيث صنابير المياه تقطر ليشهدوا المغاصيب مرة أخرى وهم يتمرغون كالحمير على الأرض الرطبة

ويبللون أياديهم ويمصونها. وقد أثارت هذه المشاهد حماس المهندس صالح فـأعلن أنه يجب إنقاذ المغاصيب من مغتصبيهم. وفى ختام حديثه طلب من الملازم يعقوب مساعدته.

ويبدو أن الظُّلَّام أو الغاصبين حـاولوا أن يخيفوا الـمهندس صالح فقتلـوا أو اغتصبوا مراسله عبد الله حين كان عائدًا إلى البيت كأن شيئًا حمله عاليًا وهوى به أرضًا، وهى نفس الطريقة التى مات بها رائد بطل قصة "حكاية مـن قريتـى" وعروس خالد بطل قصة "نهاية جيل" وراشد والد زيانة فى روايتنـا، لكـن هـذا التهديد لم يفت فى عضد المهندس صالح لأن علْمه كان يحصنه. ومع ذلك فقد كان يرى المغاصيب فى أحلامه. رأى مراسله عبد الله يطالبه بإنقاذه: نحن لـم نمـت.. أجسامنا شفافة، أمعاؤنا لا تهضم إلا أوراق الشجر.. الوديان والصحارى مـسكننا. مأوانا فى كل الفصول.[٥٦] كما شاهد فى رؤيا أخرى نساء مغصوبات. فالمهنـدس صالح ابن بيئته تترسب فى طبقاته الجيولوجية موروثاتها الشعبية التى تشربها فـى طفولته وتتراءى له فى أحلامه وكوابيسه. لكنه فى صحوه متسلح بعلمـه. وهكـذا فإننا بتحركنا داخل مستويات الشعور للمهندس صالح متنقلين بين أحلامه ويقظتـه تتكامل أمامنا أبعاد شخصيته بجذورها الممتدة فى أعماق بيئته بموروثاتها الشعبية. وقمتها المشرئبة نحو علم يقيه مما فى هذه الموروثات من سلبيات.

وهكذا ما إن هجم المغاصيب ذات ليلة على صنابير المياه حتى أحاط بهـم رجال الأمن المختبئون وهم يتحركون ببطء دائرى ويمسكون بـشبكة بلاسـتيكية متينة الحبال، وكانت الحصيلة خمسة من بينهم راشد، اصطحبوهم إلى المستـشفى ليكونوا فى رعاية الطبيب أحمد. غير أن العودة إلى الحياة الطبيعية كانـت أمـرًا مستحيلاً سواء من جانب المغاصيب أو أهلهم. لهذا مات أولاً ثلاثة مـنهم وتكلـم رابع كلمات متفرقات: زيانة.. جوخة. المعلم عبد الرزّاق.. هنـا تلاقـت خيـوط

حركتيْ البناء الفنى: التقى المهندس صالح والملازم يعقوب – وهما بصحبة راشد – بالمعلم عبد الرزّاق وخادمه سلوم – وبإرشاد المعلم عبد الرزّاق وصلوا إلى حيث تعيش زيانة، لكن زيانة لم تقبل أن تصدق أن أباها لا يزال حيًّا فأعلنت أنه مات منذ سنين ودارت بسرعة مهرولة إلى الكرجين موصدة بابه القديم عليها. بعد هذه الصدمة كان من السهل ومن الطبيعى أن نتنبأ بمصير راشد عندما قام الطبيب أحمد بإبلاغ المهندس صالح بموته. وعندما أبلغوا ابنته زيانة بالنبأ صدقتهم هذه المرة وبكته للمرة الثانية فى حياتها.

وهكذا فإذا كان تخلف راشد هو الذى يتيح الفرصة لأمثال هيكل أن يمارس عليه سحره فيحوّله إلى كائن لا هو بالحى ولا هو بالميت، فإن تعلُّم صالح هو الذى يحُول دون أن يمسه ظالم (وهنا معناها ساحر) بسوء.

ونحن نتساءل فى نهاية الرواية: هل فشلت محاولة المهندس صالح؟ يمكن القول بأنها فشلت على المستوى الفردى عندما انتهت بموت راشد بدلاً من إعادته إلى حياته الطبيعية السابقة مع أهله، لكنها من المؤكد أنها نجحت على المستوى الجماعى؛ لأن المهندس صالح استطاع أن يشق طريق السيح الأحمر بالرغم مما لاقاه من عقبات، وشق طريق معناه تغيير البيئة، وبالتالى تغيير العقليات، وذلك بالقضاء على عزلة أماكن كانت تتيح – فى اعتقاد بعض العامة – المجال لممارسة من يسمونهم بالظلام أو السحرة شرورهم على إخوانهم فى البشرية، فشق طريق فى الصخور، يتبعه بالضرورة شق طريق فى العقول والصدور.[٥٧]

ونلاحظ أن هذه النهاية شبيهة بنهاية رواية "الشراع الكبير" لعبد الله الطائى، أعنى موت الفرد ونجاح الجماعة بل موته فى سبيل الجماعة، فالحب الذى ينشأ بين الفتاة الهندية تشاندرا أو شريفة بعد اعتناقها الإسلام والقائد العمانى محمد لم ينته بالهناء والثبات والصبيان والبنات، بل إن شريفة لقيت مصرعها وهى تعمل ممرضة فى الجيش العمانى أثناء المعارك التى دارت بين العمانيين والغزاة

البرتغاليين، لكن هذه النهاية المأساوية على المستوى الفردى يقابلها نجاح العمانيين فى طرد الغزاة هلى المستوى الجماعى، وبين المأساة علـــى المـــستوى الفـــردى والنجاح على المستوى الجماعى يتم خلق توازن فى البناء الروائى يحقـــق قـــانون الطبيعة، يموت الفرد وتستمر الجماعة.

-٤-

وإذا كانت المحاور الثلاثة السابقة تعبر عن خصوصية الرواية العمانية فإن المحور الرابع يختلف عنها لأنه من الممكن أن نطلق عليه المحور الإنسانى. وليس معنى هذا أن المحاور الثلاثة السابقة محاور غير إنسانية، بل معناه أنها تركز على موضوعات ليس من المألوف أن نجد لها شبيهًا فى الروايات العالميـــة الأخـــرى، بينما الفن والعلاقات العاطفية محاور إنسانية شائعة فى الأدب الروائـــى العـــالمى، وهما اللذان يكوِّنان المحور الروائى – وليس مجرد تيمات هامشية – فى روايتـــىْ "**شارع الفراهيدى**" (١٩٩٧) لمبارك العامرى، و"**عاطفة محبوسة**" (١٩٩٨) لسعود المظفر، وإن أعلن أنه بدأ كتابتها عام (١٩٩٣) وأنهاها عام (١٩٩٥).. ودلالة ذلك أن هناك تزامنًا فى إبداع هاتين الراويتين، ودلالة ذلك أيضًا أن المجتمع العمـــانى فى منتصف التسعينيات – وبعد بدء نهضته بربع قرن – قد تطور بحيـــث أصـــبح يسمح لروائييه أن يتحدثوا عن مقر (سعود المظفر)، أو محتـــرف (بفـــتح التـــاء – مبارك العامرى) للفنون التشكيلية يجمع بين الجنسين، وعن علاقات عاطفية علنيـــة بين رجل وامرأة يرتادان مطعمًا أو شاطئ البحر أو مكتبة عامة أو سيارة خاصة، بل أصبح من الممكن أن تزور بطلة الرواية بطل الرواية فى منزله الذى يعيش فيه وحيدًا وتبيت عنده دون أن يكون الجنس ثالثهما. وكما تطور المجتمع العمانى فقـــد

تطورت الرواية العمانية بدورها بحيث أمكن لهـا أن تعـالج موضـوعات أكثـر عمومية، بينما كان همها منصرفًا أولاً إلى تناول موضـوعات مـن خـصوصية المجتمع العمانى خلال ربع القرن الأول للنهضة العمانية. وكأنما فرغت من هـذه المسئولية التى كانت ملقاة على عاتقها، أو كأنما وثقت من شتلها أو امتداد جذورها فى البيئة العمانية، لتتطلع إلى آفاق تشارك فيها الحكى الروائى بـالمعنى الأوسـع للإنسانية بطرفيها: العاطفة والفن. وهكذا التقى تطور الرواية العمانية مـع تطـور المجتمع العمانى فى هاتين الروايتين، كل الفرق أن إحداهما جاءت نتيجة لتطـور روائى تدريجى لمؤلفها سعود المظفر الذى نشر أولى قصصه القصيرة فى بـدايات النهضة، بينما "شارع الفراهيدى" جاءت قفزة روائية لمؤلفها وإن كانت له تجـارب وخبرات أدبية سابقة.

ثمة تشابه إذن يجمع بين الروايتين، كما تفرق بينهما أوجـه أخـرى مـن الاختلاف. فالمهندس غيلان بطل شارع الفراهيدى مهندس معمارى يتمـرد علـى تخصصـه ليحقق نفـسه فى الفن التشكيلـى، ويتردد علـى مقهـى الغرينيـكا (إشارة إلى لوحة بيكاسو الشهيرة التى رسمها مستوحيًا الحرب الأهلية الإسـبانية)، ويرسم لوحات مثل "المرأة المأزومة" و"الماسـة"، وحين تطلب إحـدى المعجبـات – وسنعرف فيما بعد أن اسمها جلنار – أن تشترى لوحة المرأة المأزومة فإنه يعلن أولاً رفضه بيعها لأنها عزيزة عليه، لكنه أمام إصرارها يقدمها هديـة لهـا. أمـا رواية "عاطفة محبوسة" فإن بطلتها – وليس بطلها – فنانة تشكيلية كانـت لوحتهـا "تجديد الحياة" هى اللوحة الأولى فى أحد معارضها، وعندما طلب راعـى الحفـل شراءها اعتذرت بأنها ليست للبيع.

ثمة تشابه شكلى آخر يلفت النظر بوضوح لكل متابع لمسيرة الرواية العمانية، أن قارئ كل من الروايتين يتساءل فى بداية قراءته أية بيئة يا ترى ضمت هذه الأحداث والشخصيات؟ إلى أن يعثر على إشارات متباعدة كأنها وردت فى السياق الروائى عَرضًا نعرف منها أن بيئتنا عمانية وأبطالنا عمانيون، فمؤلف كل من الروايتين لم يعد يحرص على تأكيد الهوية العمانية لروايته على نحو ما سبق أن رأينا فى روايات عمانية سابقة، سواء من حيث تلوين السرد بألفاظ عمانية، أو بتناول محور يعبر عن خصوصية المجتمع العمانى مكانًا وزمانًا فى الربع الأخير من القرن العشرين. أما فى روايتينا "عاطفة محبوسة" و"شارع الفراهيدى" فإن الهوية العمانية تطل بوصفها مجرد خلفية نتسقط معالمها المتباعدة. ففى "عاطفة محبوسة" تتناثر ألفاظ معبرة عن الزى العمانى كاللحاف بالنسبة للمرأة والبشت الوبرى والدشداشة والكُمَّه بالنسبة للرجل، والوافدين لاسيما العمالة الآسيوية ما بين خدم وسكرتيرين وسائقين ومديرين.. إلخ، كما نعثر فى "شارع الفراهيدى" على إشارات مماثلة لا تكاد تُعد على أصابع اليد، كالوافد الآسيوى،[٥٨] أو نلتقى بوجه طفلة عمانية مرسوم على بطاقة،[٥٩] وندفع مع بطلنا حساب المطعم بالريال،[٦٠] وبطلها يردد أغنية شهيرة لسالم راشد الصورى[٦١] (نسبة إلى ميناء صور العمانى أحد المرافئ الشهيرة فى تاريخ الملاحة العربية فى المحيط الهندى، وأحد مراكز الشعر الشعبى العمانى المهمة).

وهكذا أصبحت الصدارة فى روايتنا لذلك العناق الحضارى بين تلك العلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة والفن ممثلاً فى هواية أحد بطلىْ الرواية: غيلان بطل شارع الفراهيدى، وغالية بطلة عاطفة محبوسة. كما حاول سعود المظفر أن يجعل من بطله سعيد شاعرًا موهوبًا وبحيث توارت شخصية الشاعر فيه فى النهاية لحساب شخصية رجل الأعمال، وإن ظلت مبررًا لأن يضيف تذوق الفن التشكيلى

– والهيام بمبدعته – إلى اهتماماته. كما جعل مبارك العامرى أحد شخصياته الثانوية الملقب بالدكتور سقراط مخرجًا مسرحيًا يفوق مستواه مستوى جمهوره، يحيا حياة بوهيمية انتهت بموته فى حادث سيارة "كانت خروجًا عبثيًّا قاتلاً عن النص".[٦٢] كما نلاحظ أن مصير الفن والأدب فى "شارع الفراهيدى" كان محبطًا، فبالنسبة لغيلان الذى تحمس للفن بحيث هجر تخصصه بوصفه مهندسًا معماريًّا ليحقق ذاته فى هويته فحوّل مكتبه الهندسى إلى صالة عرض، بل أقام مبنى للفنون به مرسمان وصالات للعرض ومكاتب للإدارة، فإن الرواية تنتهى بقرار من البطل أن يعود إلى الهندسة "فالظروف اليوم قد تغيرت"،[٦٣] وأغلق المحترف والمعهد "فالفن التشكيلى سوقه كاسدة فى مجتمعاتنا، والفنان الحقيقى هنا عليه أن تظل حياته مرهونة بالوظيفة".[٦٤] غير أن بطلنا لم يستسلم تمامًا، بل انتهى إلى حل توفيقى. فقد استطاع الحصول على غرفة مناسبة بعيدًا عن البيت والأسرة حيث حمل حقيبة ملابسه وكتبه وأدوات الرسم وأدويته محاولاً أن يقيم توازنًا بين الوظيفة والهواية. هل تراه ينجح؟

أما الدكتور سقراط (نسبة إلى عمل مسرحى بهذا الاسم سبق أن قدمه على المسرح ولاقى استحسان الصفوة لكنه قوبل باستهجان جماهيرى واسع لجرأته واختلافه عن المألوف) فكان قد قرر الهجرة لأنه لم يعد قادرًا على تحمل البقاء مدة أطول وسط أناس لا يفهمونه، ويبدو أن نهايته المأسوية فى حادث سيارة قد حققت رغبته فى الهجرة بأسرع مما أعد لها.

كذلك فإن حمود بائع الكتب فى سوق الظلام (لاحظ الاسم) يتحدث مع غيلان عن تردى أحوال البيع وقلة المشترين، لتزايد المكتبات التى تبيع لا شىء، فضلاً عن أننا فى زمن القنوات الفضائية والإنترنت حيث أصبح الكتاب الأصيل جمرة نار.[٦٥] ولم يكن موته خيرًا من حياته حيث انتوى ورثته تحويل مكتبته إلى سوبر ماركت، مما جعل وقع هذا الموت مضاعفًا على صديقه غيلان.

وإذا كانت هذه النهايات للفن والأدب فى رواية "شارع الفراهيدى" إحباطات بتأثير المناخ الذى يتنفس فيه من يمارسونها، فإن الإحبـــاط فـــى روايـــة "عاطفـــة محبوسة" يأتى من وضع فردى، حالة خاصة، من زوج مهزوز الشخصية يعتبـــر هواية الفن عند زوجه منافسًا يجب تحطيمه، وهو موقف ليس إلا جانبًا من موقـــف أشمل، ذلك هو إيمانه الذى عبَّر عنه بقوله: أنا زوجك، أن رجل، أنا أفعل ما أريد، الزوجة لها البيت، الرجل سيـــد كل شيء، هـــيا إلى غرفـــة النوم.[٦٦] وســـرعان ما وصلت المأساة إلى ذروتها عندما عاد وليد إلى بيته ذات يـــوم، وبعـــد مناقـــشة قصيرة حادة، انهال عليها صفعًا ودفعًا وركلاً، فانهارت أرضًا، وفى هيجان استدار إلى اللوحات فمزقها وقذفها وشوهها بالألوان.. قضى على المعنـــى فـــى حياتهـــا فآثرت أن تهجر عالم الوعى لتلج عالم مرضى النفس والعقل.[٦٧] غير أن ســـعود المظفر أقام هنا قوى خلاقة معادلة بل وغالبة على قوى التحطيم، تلك هى شخصية بطلنا وشاعرنا ورجل الأعمال سعيد الذى كان شعاره ما صرح به لغالية ذات يوم: "إنك تحتاجين إلى شخص يحبك كثيرًا، يخاف عليك كثيرًا، ويدلعك كثيرًا، أتمنى أن يعرف بالحدس ماذا تريدين، وألا يخيفك عندما تودين أن تمارسى أيا من أشـــيائك (كذا) الفنية، أعنى ألا يمارس عليك طقوسًا أو أوامر"،[٦٨] ثم ما يلبـــث أن يفـــصح عما مهد له: أتسمحين أن أكون ذلك الشخص؟[٦٩]

ويتبلور محور روايتنا "عاطفة محبوسة" حيث يعلن سعيد لغاليـــة "الرجـــال بالنسبة للمرأة نوعان: نوع كالقفص الحديدى، ونوع كالسماء الرحبة، الأول حـــين تدخل المرأة إلى عالمه، تشعر كأنها فى حبس أو قفص، يغلق عليها كـــل أســـباب التفتح واتساع العقل، أما الآخر كالسماء، يـــأخذ بيدها، يقودها فى طريـــق النجـــاة ويفتح أمامها آفاق جديدة، ويجعلها فى جمال دائم، ويشعرها أنها شيء أساسى فـــى المجتمع، فى الأول يخنقها باسم التقاليد والأعراف والعقيدة، وبذلك يقتـــل نـــصف المجتمع".[٧٠]

وقد أشرك سعود المظفر ما نسميه القدر ليقف إلى جانب غالية، فجعل وليد يموت فى حادث سيارة مما كان له فعل السحر فى تحسن حالة غالية فور سماعها النبأ، وبمحبة سعيد (لاحظ الاسم) المتصلة وشرائه لوحاتها وإقامته معارض لها استطاعت غاليتنا أن تنجو من كابوس المرض النفسى، وتعود إلى مواصلة إبداعها الفنى.

وإذا كانت غالية بطلة "عاطفة محبوسة" قد تعرضت لثنائية عاطفية قطباها الهدم والبناء، فإن غيلان قد تعرض لعاطفة ثنائية من نوع آخر عبَّر عنها الحوار الذى دار بينه وبين جلنار حين عاتبها قائلاً:

- لماذا سافرتِ وتركتنى وحيدًا كغريق يحاول أن يتشبث بقشة؟
- لم تكن وحيدًا، كانت بجوارك شجرة أرز باسقة تتفيأ تحت ظلها الوارف (تقصد سناء شاكر اللبنانية).
- لكننى مغرم بنخلة من غرس بلادى.[٧١]

وتنتهى روايتنا وقد اتضح أن عشق شجرة الأرز أو سناء شاكر لوطنها المحتل جنوبه أهم فى حياتها من علاقتها بغيلان، فتذهب إلى الموت برجلها – على حد تعبير شقيقها حسيب – واستشهدت فى إحدى العمليات الفدائية، بينما نخلة بلاده جلنار كانت قد قررت السفر هى الأخرى لكن إلى انجلترا للالتحاق مرة أخرى بكمبردج من أجل الدراسات العليا. هكذا كان مصير ثنائيته العاطفية: استشهدت إحداهما، وابتعدت عنه الأخرى بعد أن تركت له رسمًا بالحبر الصينى لامرأة ضبابية الملامح تخرج من أتون نفق مظلم.[٧٢] ونحن إذ نتساءل عن دور هذه

الثنائية فى حياة غيلان، نسمعه يجيبنا أن المرأة "إكسير حياتنا فبالجمال تنتشى أرواحنا ويزهر الكون من حولنا.. إن المرأة بالنسبة لى هى أجمل ما فى الوجود، ولا يمكنني أن أتصور الحياة بدونها".(٧٣)

ولنلاحظ أننا نتلقى أحداث "شارع الفراهيدى" بضمير المتكلم من بطلها راويها غيلان، فلا نرى ولا نسمع إلا ما يراه ويسمعه، ولا نرى ولا نسمع الآخرين إلا من خلاله، بينما يهيمن ضمير الغائب على تلقينا أحداث "عاطفة محبوسة"، وتعليل ذلك ربما يرجع إلى أن بطل "شارع الفراهيدى" كان مأزومًا بمرضه الصدرى، مما يجعله أكثر حاجة للإفضاء إلى الآخرين. فهو أشبه بالبطل الرومانسى: شباب ومرض صدرى يذكّرنا على سبيل المثال "بغادة الكاميليا" و"زينب" محمد حسين هيكل، لكنه مرض لا يودى بحياة صاحبه كما هو المألوف، وإن كنا نتوقع له هذه النهاية بعد حاضرنا الروائى. هذا هو ما يجعل غيلان مختلفًا عن سعيد بطل "عاطفة محبوسة"، غير أنهما يتفقان في أن والد كل منهما يموت – بالشيخوخة على الأرجح – وهى الميتة الطبيعية الوحيدة – كما نصفها – فى كلتا الروايتين، أما الميتات الأخرى فكلها فى حوادث فجائية بلا تمهيد وإن كانت توظف روائيًّا لما يترتب على معظمها من تطور روائى. فى رواية "عاطفة محبوسة" عروس سعيد، وأحد أصدقاء وليد، ثم وليد نفسه وفى "شارع الفراهيدى": أسرة سناء، والدكتور سقراط، ثم سناء، أما حمود بائع الكتب فقد فوجئ بطلنا غيلان بموته "منذ أسبوعين" هل مرض؟ هل مات فجأة؟ هذا ما لا سبيل إلى معرفته.

ونهاية "عاطفة محبوسة" أشبه بنهايات قصص الحب العذرى فبعد مصرع وليد زوج غالية، وشفائها مما انتابها من مرض نفسي، وعودة العلاقات كأقوى ما تكون بينها وبين سعيد بقي سؤال يرف على شفتىْ غالية – وربما شفتى كل قارئ – أما آن لهما أن يتزوجا؟ ولأن سعيد لم تبدر منه أية بادرة، فقد تولت غالية حسم الموقف حين صارحته: هل ستتزوجني؟ وبدلاً من أن تكون إجابة سعيد إجابة عاشق ولهان يغمره حاضر استعاد فيه وجوده وردَّ لغالية ذاتها المفقودة، فإننا نستمع إلى إجابة – تفسر لماذا لم يبادر هو بهذا العرض – إجابة ترى ما بعد هذه اللحظة: صعب يا غالية.. لكنه غير مستحيل.. لأنه كيف يتزوج الإنسان سعادته؟ كيف أقتل سعادتي؟ ثم يوالي سعيد حججه دفاعًا عن موقفه: لا أريد أن نتشاجر، حياة الزواج مع الأيام تصاحبها خيانة للعواطف، أريدك دائمًا الشيء الذى أحبه، وليس الشيء الملزم بأن أحبه، أن تتجدد عواطفى نحوك دائمًا، لا أريد أن تصدأ فى أية لحظة. الزواج يا غالية بمن يحبها الرجل يدمر كل العواطف.. يحيل الحياة بينهما إلى رتابة لا تطاق. أظن على الرجل أن يتزوج إنسانة ويحب أخرى. كلام غريب لكن هو ما أحس به.(٧٤) لا أريد أن أغضب منك.. أريدك الموعد الذى أنتظره.. لا أريد أن أحصل عليك لكى أفقدك، أريدك أبدية لكل عواطفى، لا أريد امتلاكك، بل مفجرة لطاقاتى ومفجرًا لطاقاتك.

أليس هذا هو ما فعله شعراء الحب العذرى؟ فليس صحيحًا أن شعراء الحب العذرى كانوا عاجزين عن الحصول على حبيباتهم إن حلالاً أو حرامًا، لكنهم كانوا يرفضون عن قصد هذا الحصول، ليحتفظوا بشعلة الحب متقدة من ناحية وبديمومتها من ناحية أخرى، وقد كان جميل صريحًا بهذا المعنى حين اعترف أن لقاء بثينة يميت هواه بينما فراقها يجدده ويحييه.

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها ... ويحيا إذا فارقتها فيعود

وقد أتيح لسعيد وغالية أن يختليا ببعضهما عندما زارته فى بيته المطل على البحر وبات كل منهما فى جناح دون أن يقرب أحدهما الآخر، أليس هذا ما فعلـه العاشقان العذريان عروة وعفراء حين اختليا، وما فعله جميل حين اختلـى ببثينـة، إيمانًا بما ردده الجاحظ فى "القيان" بأن "العاشق متى ظفر بالمعشوق مـرة واحـدة نقص تسعة أعشار عشقه".

لكننا نلاحظ أن سعود المظفر جعل لبطله تجربة سابقة فى الزواج، لم يقدمه لنا فيها إلا زوجًا سعيدًا، لم يشتبك مرة واحدة فى شجار مـع عروسـه ولا حتـى اختلفا، بل رأينا كيف يجدل سعود المظفر فى تلك المرحلة من حيـاة بطلـه مـن العاطفة والشبق ضفيرة العلاقة الخالدة بين الرجل والمرأة، أى أنه قدم لنا نـصف الكوب الملآن من الزواج. ولا أعرف توظيفًا فنيًّا لمثل هذه العلاقـة إلا إذا كـان الهدف منها هو غير تلك النهاية التى رأينا فيها سعيد يعزف عن الزواج بمن أحبها وأحبته خوفًا من سلبيات زواج لم يعانه فى تجربته الأولى. وهكذا تناقضت البداية مع النهاية التى نستمع فيها إلى الرأى الآخر من غالية: أنا لا أريد أن يحبنى بسمو هكذا.. أريده روحًا وجسدًا، يا لهفى عليك.. يا إلهى ساعدنى ساعدنى.[٧٥]

أما نهاية "شارع الفراهيدى" فهى نهاية مفتوحة تترك لقارئها أن يواصل مـا بعد الحكى الروائى: سناء شاكر استشهدت فى عملية فدائيـة، وجلنـار تواصـل دراستها العليا فى كمبريدج حول تـأثير إليـوت علـى جيـل الـشعراء العـرب المعاصرين، والمهندس الفنان غيلان يقف كل يوم ناظرًا من ثقب صـغير بالبـاب متأملاً البشر السائرين على رصيف شارع الفراهيدى، مستقرئًا الوجه والأعـين.. بهذه الجملة يكتمل للعمل الفنى بناؤه، فبها بدأ وبها انتهى.

*   *   *

وهكذا يمكن القول: إن الرواية العمانية وُلدت أنضج وأفضل كمًّا وكيفًا بالمقارنة بدول أخرى – فيما يُعرف بالخليج العربى – فى ظروف مشابهة، على عكس ما حدث مع القصة القصيرة التى كان إبداعها أنضج كيفًا وأكثر كمًّا فى دول أخرى كدولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال، كما استطاعت أن تضع يدها وهى فى أولى مراحلها على خصوصيات يتميز بها المجتمع العمانى – وربما الخليجى – بحكم قفزته الحضارية حينًا، وموقعه الجغرافى حينًا، ومأثوره الشعبى حينًا ثالثًا، مما أضفى عليها نكهة تميزت وتفردت بها، بل إنها تجاوزت هذه المرحلة لتشارك فى موضوعات إنسانية طرفاها: الحب والفن.

مؤتمر القاهرة الثانى للإبداع الروائى العربى.

بالمجلس الأعلى للثقافة

١٨ – ٢٢ أكتوبر (٢٠٠٣)

الهوامش

1) عبد الحميد أحمد: توصيفات عامة حول القصة والرواية فى دولة الإمارات، نـدوة الأدب فى الخليج العربى من ١٠ – ١٤ يناير ١٩٩٨، أبو ظبـى. وانظـر يوسـف الشارونى: رحلتى مع الرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.
2) سعود المظفر: رجال من جبال الحجر، ١٩٩٥، ص٥٨٨.
3) المرجع السابق، ص ١٢.
4) المرجع السابق، ص ١٢.
5) المرجع السابق، ص ٢٥.
6) سعود المظفر: إنها تمطر فى أبريل، مسقط، ١٩٩٧، ص ٢٠.
7) رجال من جبال الحجر، ص ٥٥٩.
8) المرجع السابق، ص ٦٣.
9) المرجع السابق، ص ٨٣.
10) المرجع السابق، ص ١٢٥.
11) المرجع السابق، ص ١٤٥.
12) المرجع السابق، ص ١٤٧.
13) المرجع السابق، ص ١٤٠.
14) المرجع السابق، ص ١٩٣.
15) المرجع السابق، ص ٢١٣.
16) المرجع السابق، ص ٤٨٤.
17) المرجع السابق، ص ٥٦٤.

١٨) المرجع السابق، ص ٤٤٩.

١٩) المرجع السابق، ص ٤١٩.

٢٠) المرجع السابق، ص ١١٠.

٢١) المرجع السابق، ص ١٠٠ – ١١١.

٢٢) المرجع السابق، ص ١٩٥.

٢٣) المرجع السابق، ص ٢٩٣.

٢٤) المرجع السابق، ص ٦٦.

٢٥) المرجع السابق، ص ٨٦.

٢٦) المرجع السابق، ص ٥٥٨.

٢٧) المرجع السابق، ص ٥٨٥.

٢٨) المرجع السابق، ص ١٨٢.

٢٩) المرجع السابق، ص ٢٢٤.

٣٠) المرجع السابق، ص ٢٥٨ – ٢٥٩.

٣١) المرجع السابق، ص ٢٧٧.

٣٢) المرجع السابق، ص ١٦٤.

٣٣) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

٣٤) المرجع السابق، ص ٩٧.

٣٥) المرجع السابق، ص ١١٧.

٣٦) المرجع السابق، ص ١٦٤.

٣٧) المرجع السابق، ص ١٧٧، ٢١٢، ٢٥٠.

٣٨) المرجع السابق، ص ٢٣٦.

٣٩) المرجع السابق، ص ٦٠٢.

٤٠) المرجع السابق، ص ٥٨٣.

٤١) السيدة سالمة بنت السيد سعيد بن سلطان: مذكرات أميرة عربية، ترجمة عبد الحميد حسيب القيسى، سلطنة عمان، وزارة التراث القومى والثقافة، ١٩٨٣، ص ١٢٨.

٤٢) سعود بن سعد المظفر: رمال وجليد، ص ١٣٥.

٤٣) سيف بن سعيد السعدى: جراح السنين، المطابع العالمية، نـزوى، سـلطنة عمـان، ١٩٨٨، ص ٨٤ – ٨٥.

٤٤) بدرية الشحى، ثلوج وربيع، مجلة النهضة، مسقط، العدد ٢٥٣، ٣ سـبتمبر ١٩٨٧، ص ٣٤.

٤٥) عبد الحميد أحمد: البيداء، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١١.

٤٦) رجال من جبال الحجر، ص ٢٣٢ – ٢٣٥.

٤٧) المرجع السابق، ص ٤٦٧.

٤٨) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

٤٩) سعود بن سعد المظفر: المعلم عبد الرزّاق، مطابع النهضة، سلطنة عمان، ١٩٨٩ – ١٩٩٠، ص ١٦١.

٥٠) انظر على سبيل المثال: يوسف الشارونى: قصص من التراث العمـانى، مـسقط، سلطنة عمان، وكالة مجان، ١٩٨٧، قصة العروس المسحورة، ص ٨١ – ٨٢.

٥١) نور الدين السالمى: تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان، سلطنة عمـان، وزارة التـراث القومى والثقافة، ١٩٨١، جـ ٢، ص ١٠٤ – ١٠٨.

٥٢) سعود بن سعد المظفر: المعلم عبد الرزّاق، ص ٦٢.

٥٣) المرجع السابق، ص ٩١.

٥٤) المرجع السابق، ص ٩٤.

٥٥) المرجع السابق، ص ٩٥.

٥٦) المرجع السابق، ص ١٢٠.

٥٧) يوسف الشاروني: في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتب والنشر، لنـــدن، ١٩٩٠، ص ١١٥. يوسف الشاروني: في الأدب العماني، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠، ص ١٢٦.

٥٨) مبارك العامري: شارع الفراهيدي، ١٩٩٧، ص ٧٥، ٨٩، ٩٤، ١٠٥.

٥٩) المرجع السابق، ص ١٠٥.

٦٠) المرجع السابق، ص ٦٢.

٦١) المرجع السابق، ص ٩٧.

٦٢) المرجع السابق، ص ٨٠.

٦٣) المرجع السابق، ص ٩٣.

٦٤) المرجع السابق، ص ١٠٣.

٦٥) المرجع السابق، ص ٢١.

٦٦) سعود المظفر: عاطفة محبوسة، ١٩٨٨، ص ٢٩٣.

٦٧) المرجع السابق، ص ٤٢٦.

٦٨) المرجع السابق، ص ١٢٦.

٦٩) المرجع السابق، ص ١٢٧.

٧٠) المرجع السابق، ص ١٢٨.

٧١) المرجع السابق، ص ٤٩.

٧٢) المرجع السابق، ص ١٠٦.

٧٣) المرجع السابق، ص ٩٥.

٧٤) المرجع السابق، ص ٥٢٢.

٧٥) المرجع السابق، ص ٥٢٨.

الفصل الثانى
قراءات فى روايات

رحلة الضمير البشرى روائيًّا

بين "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ

و"لست وحدك" ليوسف السباعى

فى روايتى "أولاد حارتنا" (١٩٥٩) لنجيب محفوظ و"لست وحدك" (١٩٦٩) ليوسف السباعى أبدع كل من الأديبين عالمًا موازيًا لما يمكن تسميته بتاريخ الضمير البشرى روائيًّا، اتفقا على محاولة تحقيق هذا الطموح الأدبى وإن افترقت سبل كل منهما للوصول إليه.

ولنبدأ أولاً بالاتفاق على خلفية لدراستنا الموجزة، وملخصها أن هناك ثلاثة أنواع من الوجود: الوجود الواقعى، وهو الموجود بغض النظر عن وجود الإنسان، وإن كان من الصحيح أن الإنسان يدركه على نحو معين فى حدود حواسه وما اكتشفه حتى الآن من أدوات. إلا أنه فى النهاية وجود كان قائمًا قبله وسيظل مستمرًّا بعده، وإن كان من الصحيح أيضًا أن الإنسان يتدخل لتفسيره وتغييره، وهو الوجود الذى قال الواقعيون ألا وجود غيره. ثم وجود ذهنى أو فكرى خالص، كأن أتخيل جبلاً من الذهب، وهذا الوجود متوقف على وجود الإنسان، ويزول بزواله، وهو الوجود الذى قال المثاليون ألا وجود غيره.. ثم الوجود الفنى.. وهو محصلة الصراع أو الالتحام بين الوجود الواقعى والوجود الذهنى، ولكنه ليس أيهما.. بل له قوانينه الخاصة به، فأن أتمنى أن أقبل شخصًا أو أتعارك معه.. هذا الفعل المتخيل، ينتمى إلى الوجود الذهنى، أما أن أقبل هذا الشخص أو أتعارك معه فعلاً فهذا ينتمى

إلى الوجود الواقعى. فإذا ألفت قصيدة أمدحه فيها أو أهجوه، فهذا هو الوجود الفنى، وهو التحام الفكرة التى تنتمى إلى الوجود الذهنى، باللغة التى تنتمى إلى الوجود الرمزى / الواقعى. بهدف إعطاء انطباع أو إحداث تأثير على المتلقى، وليس بهدف تقليد القبلة أو العراك الحقيقيين.

إذا اتفقنا أو اقتنعنا بهذا الإيضاح زال كثير من اللغط الذى أحاط برواية "أولاد حارتنا" على وجه الخصوص، فالعمل الفنى ليس هو الواقع وإن كان مستمدًا منه.

وواضح أن نجيب محفوظ استفاد من خبرته الروائية السابقة حين كتب أولاد حارتنا. استفاد بوجه خاص من الحارة والفتوة ورواية الأجيال على نحو ما قدمها فى ثلاثيته، "بين القصرين، قصر الشوق، والسكرية" (١٩٥٦ – ١٩٥٧)، كما أنها امتداد لتساؤلات كمال عبد الجواد فى هذه الثلاثية. ومن ناحية أخرى يمكن القول: إنه أصبح لها امتدادات فى الروايات التالية مثل "اللص والكلاب" (١٩٦٢)، "السمان والخريف" (١٩٦٣)، "الطريق" (١٩٦٤)، "الشحاذ" (١٩٦٥)... إلخ.

ويقسم النقاد مسيرة نجيب محفوظ إلى عدة مراحل: أولها المرحلة التاريخية، فالواقعية الاجتماعية التى تنتهى بالثلاثية، فالواقعية الجديدة التى تبدأ بأولاد حارتنا، وقد أوضح لنا نجيب محفوظ تطوره الأدبى فى المرحلتين الأخيرتين حين يقول: "الواقعية التقليدية أساسها الحياة فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها، فأنا أعبِّر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تمامًا.[١]

معنى هذا أن الخبرة التى اكتسبها نجيب محفوظ فى رحلته الأدبية الـسابقة على أولاد حارتنا قد مكنت له النجاح فى مرحلته التالية، ولولا تلك الخبرة لطغـت الفكرة على رواياته التى افتتحها بأولاد حارتنا أو لأصبحت شخصياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع فى معارك وهمية أو مجردة.

ولقد أبدع نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا عالمًا موازيًا لما يمكـن تـسميته برحلة الضمير البشرى، كما عبَّرت عنه الأديان السامية الثلاثة "اليهودية فالمسيحية فالإسلامية" التى وإن نبعت فيما نطلق عليه اليوم منطقة الشرق الأوسـط إلا أنهـا انتشرت انتشارًا عالميًّا، بينما ظلت العقائد والمذاهب الأخرى كالهندوسية والبوذيـة والكونفوشية والشنتوية محصورة فى حدود معينة.

وتمر رحلة الضمير البشرى فى أولاد حارتنا بخمـس مراحـل اسـتمدت أسماءها من اسم زعيم كل مرحلة: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، عرفة. هـؤلاء هـم أبطال تشكيل الضمير الإنسانى، وفى مقابلهم جبابرة الظلـم وأعـوانهم: النـاظر وفتواته، ثم شعب الحارة المطحون المتطلع إلى من ينقذه من قهره وفقره.

وتنتهى أولاد حارتنا حين أدرك عرفة أنه كان سببًا فى مـوت الجـبلاوى صاحب الوقف بعد عمر طويل، فأحس بفداحة المصاب، ولا تكفير لجرمه إلا بـأن يتمكن بسحره أن يعيده إلى الحياة. لكن عرفة لقى مصرعه على يدىْ الناظر بعـد أن حاول أن يخضعه لسيطرته ويستغل سحره ليدعم سلطته، بينما هـرب أخـوه حنش بكل الأسرار "وسوف يعود يومًا بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شـرِّك".(٢) وكثر الشامتون من أهل الفتوات وأنصارهم، فرحوا لمقتل الرجل الذى قتل جـدهم، وأعطى ناظرهم الظالم سلاحًا رهيبًا يستذلهم به إلى الأبد. وبدأ المستقبل قاتمًـا أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية. وبدا أنه لم يتبق لهم إلا الخضوع، وأن يحتسبوا الوقف وشروطه وكلمات جبل ورفاعة وقاسم أحلامًـا ضائعة قد تصلح للرباب لا للمعاملة فى هذه الحياة.(٣)

لكن الرواية لا تنتهى بهذه النغمة المتشائمة إذ ما لبث أن يختفى تباعًا بعض الشباب، وأشيع أنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه، وأنــه يعلِّمهــم الــسحر استعدادًا ليوم الخلاص الموعود.

غير أن هذا الحلم الجميل لا يصمد أمام ما رسخته الـصفحات الخمـسمائة والخمسون السابقة فى وجدان قارئها والتى تكررت فى نهاية معظم فصولها، "ذلك أن آفة حارتنا النسيان" (صفحات ٢١٠، ٣٠٥، ٤٤٣). فكما أن النسيان هو الــذى تسبب فى رحلات السندباد واحدة بعد أخرى، ولو أنه تذكر هول ما لاقاه فى رحلته السابقة ما أقدم على رحلته التالية، كذلك فإن النسيان هــو الــذى تطلــب ظهــور المصلحين أو الدعاة واحدًا بعد الآخر لإصلاح الضمير البشرى ممــا ســببه لـــه النسيان من تشويه.

يوسف السباعى كان أكثر تعميمًا وأكثر شمولاً وأقل تفصيلاً، فمــن خــلال أبطـــاله كان ينظـــر من بعـــيد كأنما من جهاز مقرب (تليسكوب)، "هــذه الأرض يا عبد الراضى، مجرد كرة صغيرة معلقة فى الجو.. الأرض الكبيــرة والإنــسان يملأ رحابها. يمشى عليها فى الكون وحده. كم يبدو ضئيلاً.. بكرته اللامعـــة فـــى بحر الكون المتلاطم.. فى السماء ومضة من ملايين الومضات التى تــومض فـــى فسحة الكون.. كرة رمادية تحيطها الزرقة ويلفها السواد".

أما عند نجيب محفوظ فالراوية سمع من الرواة حكايات مراحلهــا الأولـــى، وكان أحد شهود طورها الأخير، وعاصر أحداثها. يقول الراوى فى افتتاحية أولاد حارتنا: "هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق. لم أشهد من واقعهــا إلا طوره الأخير الذى عاصرته، لكن سجلتها جميعًا كمـــا يرويهـــا الـــرواة ومـــا أكثرهم.. وكنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا.." لهذا جـــاءت روايتـــه

أكثر تحديدًا زمانًا ومكانًا وأدق تفصيلاً، نبدأ بالجبلاوى وأسرته وقد اكتملت فيهم عناصر الطبيعة البشرية. أما رحلة الضمير البشرى عند يوسف السباعى فتبدأ فى مرحلة مبكرة عن ذلك، والإنسان ما تزال تتخلق فيه غرائز الجنس ونزعات التفوق والسيطرة.

وقبل أن نستطرد ننبه أولاً إلى أن يوسف السباعى استخدم فى روايته الشكل الفانتازى الذى تمرس عليه فى روايات سابقة: نائب عزرائيل (١٩٤٧)، أرض النفاق (١٩٤٩)، البحث عن جسد (١٩٥٣)، ومسرحيته أقوى من الزمن (١٩٦٤)، وصعد بأبطاله فى مركبة فضائية قاصدة أحد كواكب المريخ، ركابها ستة، نصفهم يكوِّن طاقمها الفنى، وهم قائدها عبد القادر ومهندسها عبد المهيمن ثم العالِم المشهور عبد الخبير. وسنلاحظ فيما بعد أن ثمة علاقة بين أسمائهم وشخصياتهم، فعبد المهيمن وعبد القادر عندهما نزعات تسلطية، أما عبد الخبير فهو مهندس حوَّل الشجر إلى أناس ثم عاد فحول الناس إلى شجر، كما أنه هو الذى استطاع أن يصلح المركبة بعد أن تعطلت شهرًا كاملاً لا تستطيع على الكوكب هبوطًا ولا إلى الأرض عودة. ونلاحظ أن يوسف السباعى يقدم لنا هذه الشخصيات فى معظم مراحل الرحلة من الخارج، بينما أوغل فى العالم الداخلى للثلاثة الآخرين الذين يمثلون الأشخاص العاديين ممن يراد معرفة تأثير مثل هذه الرحلة عليهم، وهم الصحفى عبد اللطيف وساعيه عبد الراضى ومذيعة التليفزيون شهيرة بنت العالم عبد الخبير وبينها وبين عبد اللطيف علاقة عاطفية. وسنلاحظ هنا أيضًا أن لأسمائهم دلالة على شخصياتهم. ونصف الرواية الأول عبارة عن رجعة إلى الوراء (FLASH BACK) لحياة هؤلاء الثلاثة قبل ركوبهم المركبة الفضائية وعلاقتهم بعضهم ببعض إن كان ثمة علاقة. أما النصف الثانى فيبدأ عند تعطل المركبة الفضائية ومحاولة طاقمها السيطرة على سكان الكوكب من مكانهم فى الفضاء. وعندما يتضح أن سكان الكوكب شجر لا يشبعون نزعة السيطرة عند طاقم المركبة، تظهر فكرة تحويل هذا الشجر إلى بشر.

هنا نلتقى بما يمكن تسميته بالرؤية الروائية لتاريخ الضمير البشرى عند يوسف السباعى، إذ إن هؤلاء الذين أطلقوا على أنفسهم ألقاب الآلهة يعيدون ما حدث بالنسبة للأرض التى جاءوا منها بعد أن يتضح لهم أن السنة الكوكبية تعادل ساعة أرضية. ولما كان ما معهم من طعام لن ينفد قبل شهر، فمعنى هذا أن أمامهم سبعمئة وعشرين سنة كوكبية أى عشرة أجيال كوكبية على وجه التقريب.

وقد قسم يوسف السباعى تاريخه الروائى للضمير البشرى إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى مرحلة منح الشجر صفات البشر الأساسية وهى شهوة الطعام من أجل البقاء، وشهوة الجنس من أجل التكاثر، وشهوة الطموح والتميز من أجل التطور والتقدم. وبتحول هذا الشجر، الضارب بجذوره فى الأرض يأكل ويتنفس فى غير مبالاة، إلى بشر يتطاحنون ويتصارعون من أجل لهفة اللقمة ورغبة الجنس ومتعة البروز من القطيع.. تبدأ المشاكل والمصائب.. ويصبح للحكم معنى وللسلطان طعم.(٤)

أما دور هؤلاء "الآلهة" فى حياة هذه المخلوقات الجديدة بوصفهم أفرادًا فلن يكون إلا لمراقبة القواعد ووضعها وتنظيم حركة المخلوقات ومنع التصادمات الكبرى. أى أنهم سيكونون بمثابة شرطى المرور. أما كل مخلوق فتوجهه حصيلة القوى المركبة فيه. "إن الكائن الحى مجموعة عناصر تتفاعل فى داخله، وحركته فى أى اتجاه هى نتيجة تفاعل هذه العناصر، ولا أظننا سنحتاج لأى جهد لكى نحرك المخلوقات. فالصراع بين قوى الذهن والتنفس والبدن – التى تختلف نسب تركيبها من مخلوق إلى مخلوق – هو الذى يوجه حركتها ومصيرها".(٥)

وعندما منح أهل الكوكب الصفة الثالثة من صفات البشر الأساسية – صفة الطموح والرغبة فى التميز والخروج من القطيع – تعقدت رغبات المخلوق. كان انعدام الملكية الخاصة أو الإحساس بالملكية المطلقة للكون كله لا يتطلب منه إحساسًا بالمسئولية. لم يكن يعرف أين أولاده حتى يدافع عنهم، وكانت كل إناث الكون (لا يذكر المؤلف هنا كلمة الكوكب) إناثه. وعندما حصل الأحياء على صفة الطموح بدأ السباق بينهم. لم يعد الصراع يقتصر على مشكلة الفرد البسيط من أجل الحصول على اللقمة وإنجاب الذرية وتأمين البقاء. بل بدأ يبرز وسط الصفوف أفراد متميزون يقودون مَنْ حولهم إلى صراع جماعي يضمن لهم مزيدًا من القوة يقهرون بها غيرهم من الأفراد أو الجماعات الأضعف، هكذا تبلور المجتمع فى قبائل، ثم نشأت الحرب بين هذه القبائل، ووجد عبد المهيمن أن عليه أن يتخذ قرارًا حاسمًا: إما أن يعيد هؤلاء المتحاربين إلى شجر كما كانوا، أو تركهم يتحاربون، لكنه لم يكن يرغب فى أن يحكم شعبًا من شجر، ووجد أن بشرًا يتقاتلون خير من شجر آمن. وانتهى القتال وعادت كل قبيلة إلى أرضها تلعق جراحها ولم يعرف أحد – ولا الآلهة التى فوق – من الذى انهزم ومن الذى انتصر ولا من أخذ ماذا من الآخر.(٦)

ودفع الطموح غير المحدود الطامحين إلى التفنن فى المتعة واستغلال جهد الغير من أجل الحصول على مزيد من المتعة بأقل أجر، ودار عقرب الساعة فى السفينة يؤذن بمرور العام تلو العام، والجماعة فى المركبة الفضائية ترقب الرعية على الكوكب، فوجدوا الانحلال ينتشر بينهم. وقال عبد اللطيف معلقًا: "إنها ليست أسوأ منا عندما كنا نحن أنفسنا رعية".(٧) وكان الحل هو توجيه أحدهم إلى هدايتها وذلك بأن يغيروا تركيبه بعد استكشافه بالعقول الإلكترونية.

وهكذا بدأت المرحلة الثانية فى تاريخ هذه البشرية الكوكبية فظهر على التليفزيون بالمركبة الفضائية من أطلق عليه السباعى لقبًا دون اسم محدد هو "المختار" الذى سيبصر قومه بالصواب والخطأ، ويدعوهم إلى الخير وينهاهم عن الشر، ويوضح لهم أصول التعامل، فإذا لم يهتد الضالون منهم ويرتدع العصاة، فإنه سينذرهم بيوم القصاص.[٨]

وفوجئت جماعة السفينة بعملية الهداية تتحول إلى معركة لأن دعوة المختار أثارت دعوة مضادة، ومات المختار وأصبح لأتباعه قداسة لم يحلم هو بها. وتحرك عقرب الساعة ولم يعد من شروط الهداية إتباع أصولها وإنما معرفة أسلوبها وممارستها على الغير. وضاعت جماعة السفينة وسط فيض الهادين المحترفين.[٩] وهكذا عاد العالم إلى فوضى أشد.

هنا تبدأ المرحلة الثالثة فى تاريخ هذا الكوكب. فقد تحولت البشرية إلى قلة مستغلة وكثرة مستعبَدة. ولجأت جماعة السفينة فى تطبيق نظامهم إلى رفع درجة الغضب لدرجة الغليان والانفجار بين سكان الكوكب، مما أدى إلى القضاء على الصحبة المتميزة، لكن ما لبث أن نبتت بين الرعية صحبة مستغلة أخرى.. حتى بدأ بعض المتميزين يبرزون لقيادة الغضب وتنظيمه. وانقسم هذا الكوكب إلى جماعات متعددة تمثل بوضوح نظمنا الحالية من ديمقراطية وديكتاتورية وشيوعية وصهيونية ودول تستغلها هذه النظم جميعًا هى دول العالم الثالث. هكذا فى عجلة مقارنة بالوقفات المتأنية ومحدودة العدد التى نجدها فى أولاد حارتنا.

لهذا بدأت تسود موجة من اليأس أو موجة من القرف من كل شيء. حتى التعبير الفنى عن المشاعر قد انعكس فيه القرف فبدأ المضمون غير المفهوم والشكل العابث. وهكذا استطاع الإنسان (يبدو أن المؤلف نسى هنا أيضًا أنه يتحدث عن كائنات فى كوكب غير كوكبنا) أن يواجه معظم شرور الطبيعة، وصراعه معها لم يعد يشكل خطرًا عليه بقدر ما يشكله صراعه مع نفسه.[١٠]

وعندما يوشك الطعام على النفاد يقرر عبد القادر وعبد المهيمن الخروج من المركبة الفضائية والنزول إلى الكوكب أملاً فى السيطرة على أهله من أسفل، فهذا خير – من وجهة نظرهما – من الرقدة فى المركبة فى انتظار الموت. أما الباقون فيقررون البقاء أملاً فى فرصة تتيح لهم النجاة. وفعلاً ما يلبث عبد الخبير أن يقوم بمحاولة جديدة لتشغيل الصاروخ فينجح. ويقرر الباقون أن يعودوا إلى الأرض بدلاً من الهبوط على الكوكب، ولكن قبل أن ينفذوا ذلك يتفقون على إعادة سكان الكوكب أشجارًا كما كانوا. يقول المؤلف ببساطة: "وبدأ عبد الخبير عمله، ضغط على بعض الأزرار وحرك بعض المسامير.. ثم ما لبث أهل الكوكب أن عادوا أشجارًا، حتى عبد القادر وعبد المهيمن ما أن مست أقدامهما أرض الكوكب حتى تحولا بدورهما إلى شجرتين بين الأشجار المتكاثفة".

أما الباقون فقد انطلقت السفينة بهم نحو الأرض كما انطلقت بهم نحو الفضاء. ونحن نستمع إلى ضمير أحدهم يهمس له أن الإنسان ليس "بأرضه وجبروته وحده فى الكون، إنه جزء من ملايين الكائنات التى تملأ رحاب الفضاء، إنما الأحد.. هو الله.. هو الصمد".[١١]

فهل كان يوسف السباعى أكثر تفاؤلاً من نجيب محفوظ فى رؤيته الروائية لمصير رحلة الضمير البشرى؟ لقد تراجع المهندس عبد الخبير عن تحويل الشجر إلى بشر، وأعاد الكائنات البشرية إلى طبيعتها الشجرية معترفًا بقوله: "لقد أثرنا فتنة كانت نائمة.. ويجب أن نخمدها"، بينما عبد المهيمن وعبد القادر قد تحولا بدورهما إلى شجر.

لقد اصطنعت "لست وحدك" التفاؤل – برغم هذه النهاية – كما اصطنعته "أولاد حارتنا" بهروب حنش وأسرار سحره وانضمام مجموعات الشباب إليه انتظارًا من أهل الحارة لعودتهم "لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولترينّ

حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب". تفاؤل مشابه – ليس نابعًا من العمل الفنى – نجده فى نهاية "لست وحدك" "وانطلقت السفينة نحو الأرض.. تحمل بضعة من البشر.. مجرد بشر مازال أصحابها رغم كل شيء (لاحظ كلمات: رغم كل شيء) يملأ نفوسهم إيمان البشرية بكل ما تملكه من إيمان بالله، وإحساس بالحب، ورغبة فى الخير وثقة فى العلم". هذا فضلاً عن أن "لست وحدك" حاولت أن تقيم توازنًا مع قتامة المحاولة الفاشلة بإشاعة روح الدعابة – التى تميز بها أسلوب السباعى فى معظم رواياته – بتعليقات الساعى عبد الراضى التى تبدو فى ظاهرها ساذجة، بينما هو يمثل الحكمة الشعبية المكملة للوجه الآخر من حكمة العلماء والمثقفين، كما وظفه لشرح ما غمض على العامة عن طريق أسئلته والإجابة عليها، وتقديم الفهم العامى للرحلة.

واضح أن كلا الروايتين احتجاج على الصراعات الدموية بين البشر بسبب النزاع حول الطعام والجنس والسيطرة على الآخر. ولا شك أن يوسف السباعى الذى كتب "لست وحدك" بعد عشر سنوات من نشر "أولاد حارتنا"، ولاحظ ما أثارته هذه الرواية من لغط عند جمهور قراء غير متمرس على قراءة الأعمال الأدبية، فقرأها على أنها تاريخ أى ما وقع وليست فنًّا أى ما يُحتمل أن يقع، قد حرص على أن يكون أكثر وضوحًا وأن ينأى بروايته عن الشبهات بالنسبة للجمهور غير المتخصص بدءًا من عنوان الرواية "لست وحدك" حتى نهايتها التى تبشر "بالأمل فى أشياء كثيرة.. أبرزها أن الله موجود.. وأنه لم يتخل ولن يتخلى عنا".

ندوة "الريشة والقلم، مكتبة الإسكندرية

٢ – ٤ أكتوبر (٢٠٠١)

الهوامش

١) حديث لصحيفة الجمهورية، القاهرة، مايو ١٩٦٢، ص ١٩.
٢) نجيب محفوظ: أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٥٦٤.
٣) المرجع السابق، ص ٥٤٨.
٤) يوسف السباعى: لست وحدك، مؤسسة الخانجى، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٢٧٨.
٥) المرجع السابق، ص ٢٧٩.
٦) المرجع السابق، ص ٣٣٣.
٧) المرجع السابق، ص ٣٣٦.
٨) المرجع السابق، ص ٣٤٢.
٩) المرجع السابق، ص ٣٣٥.
١٠) المرجع السابق، ص ٣٨٩.
١١) المرجع السابق، ص ١٠ – ١١.

بين يوميات نائب فى الأرياف

ويوميات ضابط فى الأرياف

يثير الاحتفال بمئوية توفيق الحكيم مقارنة لا يمكن تجاهلها بين ما قوبل به توفيق الحكيم، مؤلف كتاب "يوميات نائب فى الأرياف" عام (١٩٣٧)، وحمدى البطران مؤلف "يوميات ضابط فى الأرياف" عام (١٩٨٨) أى بعد أكثر من نصف قرن، ومن قبله يوسف جوهر حين تعرض لبعض سلبيات الهيئة القضائية.

ففى مقدمته ليوميات نائب فى الأرياف كتب توفيق الحكيم: "أيتها الصفحات التى لن تُنشر، ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتى فى ساعات الضيق"، ومع ذلك فقد أطلعنا الحكيم على صفحاته التى "لن تنشر" والتى جعل منها نافذة مفتوحة لحريته.

وقياسًا على ما تعرض له يوسف جوهر وحمدى البطران فإن توفيق الحكيم لو نشر اليوم يومياته لتعرض لمثل ما تعرضا له وربما أكثر، فليست اليوميات إلا نقدًا لاذعًا لرجال الشرطة والقضاء على حد سواء، لم يقابَل إلا على أنها عمل فنى يستحق الإشادة به والشكر عليه بالإضافة إلى مستواها الفنى الذى خلد ذكر الحكيم

إلى جوار "عودة الروح" و"أهل الكهف" و"شهرزاد" وغيرها من أعماله الإبداعية الرائعة.

وأعتقد أن نقادنا مسئولون عن سوء قراءة العمل الأدبى من جانب الجمهور غير المتخصص، حيث أصبح النقد أشبه بالكهنوت تحتكره مجموعة لها مصطلحاتها ورموزها الخاصة بها يتداولونها بينهم وبين أنفسهم دون أن يتنازلوا لتبسيطه وجذب غير المشتغلين بالأدب إليه. من هنا جاءت القراءة الخاطئة لأولاد حارتنا التى قرئت باعتبارها تأريخًا للأديان يستحق صاحبها الإعدام وليست عملاً أدبيًا متميزًا على نحو ما قرأها أعضاء جائزة نوبل. ومن هنا جاءت القراءة الخاطئة ليوميات ضابط فى الأرياف التى لم تفرق بين مؤلفها ضابط الشرطة بالمسطحات المائية، وبين بطلها المأمور، طالما أن هذا البطل يستخدم ضمير المتكلم إذن فهو تزوير يستحق المساءلة. أذكر أن الجامعة الأمريكية بالقاهرة دعتنى ذات يوم للقاء بعض طلبتها لمناقشتهم فى قصتى "الزحام" بعد أن قرأوها، وبطلها شاب يتحدث بضمير المتكلم عما اقترفه من جريمة أدت به إلى مستشفى الأمراض العقلية. فإذا بإحدى الطالبات تصارحنى بأنها ظنت أننى أتحدث عن نفسى، حتى اكتشفت خطأها عندما رأتنى أمامها على غير ما تصورت. فكانت إجابتى: لو أننى كنت بطل كل قصة أكتبها لتعددت شخصيتى بعدد أبطال قصصى.

ورغم أن توفيق الحكيم فى يومياته لم يخلق هذه المسافة بين شخصه وراوى يومياته، بل قدمهما على أنهما شخص واحد، فإن أحدًا لم يفكر فى أن يرفع ولو كلمة احتجاج على ما وجهه من سخرية لاذعة وكشف لسلبيات إدارتنا المصرية. وفيما يلى بعض النماذج القليلة – على سبيل المثال – مما ورد فى اليوميات، وأنا أنقل من طبعة دار الهلال التى نشرتها فى سلسلة كتاب الهلال العدد ٥١ يونيو

(١٩٥٥)، (ومن غريب الصدف أن تكون دار الهلال أيضًا هي التي نشرت "يوميات ضابط في الأرياف" في العدد ٥٩٠ فبراير ١٩٩٨ من روايات الهلال).

يقول المأمور لوكيل النيابة توفيق الحكيم: الله يمسيه بالخير وكيل النيابة سلَفَك، كان يسأل في قضية القتل شاهدين فقط لا غير، ويقفل محضره ويميل عليّ ويقول: هو القتيل أبونا ولا أخونا؟ قم يا شيخ نبل ريقنا بكاس (ص ٤٥).

وعندما ذهب وكيل النيابة مع المأمور إلى إحدى القرى للتحقيق في إحدى القضايا استضافهم العمدة، فحرص المأمور على أن يقيم لهم العمدة مأدبة إفطار حافلة بألوان الطعام "لا بأس من كام زغلولة مدفونة في الأرز، والقراقيش إياها والفطير المشلتت، وإن كان كام كتكوت محمر مفيش ضرر، واللبن الرايب طبعًا مفيد للصحة. ولا بأس من كم بيضة مقلية في القشدة. كفاية، إياك يا عمدة تعمل حاجة زيادة. البيه الوكيل أكلته ضعيفة. إن كان عندك عسل نحل بشمعه لا بأس. قرصين جبنة ضاني لا مانع. طبق كعك وغريِّبة.. الغرض حاجات خفيفة لطيفة وأنت سيد العارفين!".

لكن التحقيق انتهى قبل أن يتم إعداد هذا "الإفطار الخفيف" فاختلق المأمور شاهدًا جديدًا ليشغل وكيل النيابة حتى يحضر الطعام، وقبل أن يدلي هذا الشاهد المختلق بأقواله كان الإفطار قد تم إعداده. يقول الحكيم "وجعلت أنظر ساعة إلى هؤلاء المخلوقات وبينهم المأمور يأكلون وينهشون ويزدردون.. إلى أن فرغوا من أمر بطونهم وأتوا على ما فوق الخوان، وقاموا يمسحون أيديهم في غطاء المائدة الذي لم ير وجه الصابون منذ عامين" (صفحات ٥٨ – ٥٩). أما الشاهد فقد رأى المأمور الاستغناء عنه بعد أن أدى مهمته في إبقائهم حتى يتم إعداد الإفطار.

ويصف الحكيم إحدى حفلات التكريم لزميل بنـادى المدينـة فيقـول: "وإذا زجاجات الويسكى على المائدة بجوار الطعام. وقد ملأوا كأس القاضى ولم يفطـن القاضى لنفسه فشرب وأكثر، وجعل يثرثر ويـضحك حتـى لا موضـع للكـلام والضحك. وعندئذ مال على المأمور وقد سكر هو أيضًا وألقى فى أذنى ضـاحكًا: البك القاضى فقد وقاره". (ص ٦٧)

وفى موضع آخر يتحدث عن المأمور الذى لم يعرف الخسارة أبدًا فى لعـب الورق وأنه اعتاد فى أول كل شهر أن يربح كل مرتبات الموظفين، ثم يظل طوال الشهر يقرضهم ما يحتاجون إليه من الأكل والمعاش حتى لا يموتوا جوعًا إلـى أن يقبضوا. (ص ٧٦)

ثم يقتحم توفيق الحكيم الحياة الخاصة لكلٍّ من القاضى والمـأمور، فـسوء التفاهم بينهما أصله من حرم القاضى الواقعة مع الست حرم المأمور "آخر أخبـار أنهم طلعوا لبعض فوق الأسطح ونزلوا فى بعض ردح من النوع النضيف. امـرأة المأمور إغاظة فى صاحبتها راحت لبست سترة زوجها الرسمية بالتاج والضبورة، وغطت رأسها من غير مؤاخذة بالطرحة الترتر، وقالت لها بالـصوت العـالى... قامت امرأة القاضى نزلت ولبست لها الحزام الأحمر عهدة الحكومة فوق الفـستان البمبى المسخسخ وطلعت تقول لها.." (يمكن الرجوع إلى ص ١٨ لمعرفة مـا دار بينهما من شتائم).

وفى موضع آخر يتحدث عن القاضى الذى يأتى فى القطـار القـادم مـن القاهرة ليعود فى نفس اليوم بعد أن يكون قد كلف حاجب المحكمة بشراء البـيض والزبدة والجبنة على أن يقوم المحُضر بعمله. وينظر فى المعارضـات المتـأخرة وتجديد أوامر الحبس فى بوفيه المحطة قبل قيام القطار العائد إلى القاهرة بـدقيقتين "ويتحرك القطار وقدم القاضى مازالت على الرصيف والأخرى فى العربة الأخيرة وهو يقول:

- رفض المعارضة واستمرار حبس المتهم.

فيدون الكاتب منطوق هذا الحكم فوق "رخامة" البوفيه، بينما يتسلم القاضي من شعبان الراكض خلف القطار المتحرك "سلالى" البيض والزبد واللحم، والحاجب يصيح بأعلى صوته:

- اللحم يا بيك من بيت اللوح وبيت الكلاوى". (ص ٩٩)

وعندما أُعجب توفيق الحكيم بكلام المأمور أنه لا يضغط على حرية الأهالى فى الانتخابات وأشاد به قائلاً: أنت رجل عظيم.

مضى المأمور يقول: دى دايمًا طريقتى فى الانتخابات: الحرية المطلقة.. أترك الناس تنتخب على كيفها لغاية ما تتم عملية الانتخاب، وبعدين أقوم بكل بساطة شايل صندوق الأصوات وأرميه فى الترعة، وأروح واضع مطرحه الصندوق اللى احنا موضبينه على مهلنا. (ص ١٥٥)

* * *

هذا قليل من كثير. واحتفالنا بمئوية توفيق الحكيم هو احتفال بشجاعة ذلك الكاتب الكبير، وعصره الذى تقبَّل هذا النقد لأنه يعلم أنه مشرط الجراح المحب.

الهيئة العامة لقصور الثقافة بالإسكندرية

ديسمبر (١٩٩٨)

يحيى حقى

سيرته الذاتية وروافدها القصصية

يرى بعض النقاد أن إبداع أى أديب ليس إلا سيرة متصلة فى أقنعة مختلفة، وبالعكس فإن سيرته الذاتية لون من ألوان الإبداع، وفى فصل من فصول سيرته الذاتية بعنوان "أشجان عضو منتسب" يعلن يحيى حقى أنه عالج معظم فنون القول من قصة قصيرة، ونقد، ودراسة أدبية، وسيرة أدبية، ومقال نقدى.. "لكن تظل القصة القصيرة هى هواى الأول". كما ينوه بدوره فى تطوير الكتابة الفكاهية ثم يضيف قائلاً: إنى وإن كنت من أصل تركى قريب، فإنى أحس بأنى شديد الاندماج بتربة مصر وأهلها.. ومعرفتى باللغة العامية المصرية وتعبيراتها تفوق ما حصلته منها مباشرة.. ولعل هذا الحب هو الذى يميل بى إلى استخدام بعض الكلمات العامية فى كتاباتى رغم أنى من المهووسين بالفصحى".

وهكذا وفر يحيى حقى على نقاده البحث عن أهم سماته الإبداعية، والتى سنعثر عليها مجتمعة فى سيرته الذاتية "خليها على الله" (١٩٥٦)، ثم "كناسة الدكان". وقد أفاض دارسو يحيى حقى ومحبوه فى بيان سمات إبداعية أخرى – نجدها بشكل مميز فى سيرته الذاتية – كالصورة أو اللوحة القصصية، والجمل الاعتراضية، والاستطراد، وفن البورتريه أو تصوير الشخصيات من عالميها الخارجى والداخلى، وغرامه بالتشبيه إيمانًا منه بأنه "يخلط الماديات والمعنويات فى قبضة واحدة، ويقرب البعيد، ويبعد القريب، ويقرن المتناقضات فإذا هى تتشابه،

ويفصل بين المتشابهات فإذا هي متناقضة" (خطوات في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ١٥٢). كذلك فإن من سمات سيرته أنه لا يلتزم بالتسلسل الزمني، بل يبدؤها بيوم تأديته امتحانه الشفوي الأخير في شهادة ليسانس الحقوق. أما طفولته فسنلتقي بها في بداية الجزء الثاني من سيرته المعنونة "كناسة الدكان" حتى منتصفها، لنعود في "خليها على الله" إلى تعيينه في وظيفة "معاون إدارة" في منفلوط في صعيد مصر. فإذا قرأنا النصف الثاني من "كناسة الدكان" رحلنا معه إلى جدة بالسعودية، ثم روما بإيطاليا مرورًا بتركيا مصطفى كمال أو أتاتورك كما يلقبونه. ويحيى حقي يعترف في سيرته بأنه لا يحفل بنظام الكلام. (خليها على الله، كتاب الهلال، يناير ١٩٩١، ص ٨٢).

كذلك فإنه لم يحصر سيرته الذاتية في شخصه بل من خلال صورة المجتمع في مدينة منفلوط في أواخر العشرينيات في القرن العشرين "حيث أتيح لي أن أعرف بلادي، وأهلها، وأخالط الفلاحين عن قرب. وأهمية هاتين السنتين – (١٩٢٧)، (١٩٢٨) – ترجع إلى اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية، والحيوان، والنبات، واتصالي المباشر بالفلاحين والتعرف على طعامهم وعاداتهم"، وقد تبدت هذه التجربة في أعماله الفنية قبل أن يسجلها في سيرته الذاتية، مثل قصة "البوسطجي"، ومجموعة "دماء وطين" وبعض قصص "أم العواجز" كما أنها كانت خلفيته وهو يكتب روايته "صح النوم". لهذا، فبعد أن وفر علينا يحيى حقي – نفسه من ناحية والنقاد من ناحية أخرى – تكرار التعرض لسمات سيرته الذاتية التي تنتهي إلى أنها إبداع شامل. فإننا سنركز على ما أُطلق عليه الروافد القصصية أو الروائية لهذه السيرة، إيمانًا بأن العمل الأدبي ليس معزولاً عن بيئته الأدبية، تلك البيئة التي تدفع العقول المتشابهة في الظروف المتشابهة إلى إبداعات متشابهة حينًا، متقاطعة حينًا، متكاملة حينًا ثالثًا.

فإذا كانت شخصية المحقق تختلف في كلٍ من "يوميات نائب في الأريـــاف" لتوفيق الحكيم و"الجبل" لفتحى غانم، فى أن أولهما يسخر من الفلاحين الذين كـــان يحقق معهم ويتهمهم بالغباء، فكانت النتيجة أنه لم ينجح فى الحصول مـــن هـــؤلاء "الأغبياء" على اعتراف بمرتكب جريمة قتل "قمر الدين علوان" التى يحقـــق فيهـــا، بينما انضم فتحى غانم إلى المتهمين الذين يحقق معهم وجلس معهم علـــى الأرض يشاركهم طعامهم فاعترفوا له بسرقة آثار الجرنة. وفى الحالتين لم تعرف الـــسلطة العليا مرتكب أو مرتكبى الجرائم التى أوفدت محققيها للتحقيق فيها: فـــى "يوميـــات نائب فى الأرياف" لأن المحقق عجز عن اكتشافهم، وفى "الجبل" لأن المحقق كـــان قد انضم إلى المتهمين فلم يفض بسرهم إلى رؤسائه. فالنتيجة للسلطات واحدة، لكن الفرق بين جهل محقق ومعرفة الآخر.

أما يحيى حقى معاون الإدارة الذى تجمع وظيفته بين ضابط الشرطة ووكيل النيابة فإنه يشعر بالهوة الكبيرة التى تفصل بين الفلاح والحكومة (المرجع السابق، ص ١٩٩). فالموظف الحكومى ليس خادمًا معينًا، بل – على حد قولـــه – ســـيدًا مستبدًا جاهلاً، نفعه قليل وضرره أكثر، يقول يحيى حقى: "لم أسلم طـــول خـــدمتى من الشعور بالأسى لهذه الهوة. ووجدت معظم أشغال الحكومة – رغم حسن نيتها – يحار تفسيرها وتعرقل وتهدم. وحاولت بكل قواى – بل جعلت ذلك خطى وديـــدنى – أن أستلين الفلاح حتى أجعله يثق بى فلم أفلح. فى ذهنه اعتقاد راسخ أن الحكومـــة لا تفهمه، وأن الموظفين أغراب أجراء لا يهمهم إلا قبض مرتباتهم، وقلوبهم ليست معه، وأكثر عبارة يرددها – كما رأيت – شغل الحكومة عاوز كده".

وهو يعلل تلك الهوة بتاريخ الفلاح مع السلطة "ذكَّرني ذلك بما قاله الجبرتى فى عصر محمد على عند وصفه لتشغيل العمال بالسخرة إذ إنه كان يجبرهم على أن يدفعوا من جيوبهم أجر الطبال والزمار والمنشد الذين سيسوقونهم بألحان تفعل فعل السياط لينشطوا فى إنجاز مهمتهم". (المرجع السابق، ص ١٩٩) وفى مكان آخر من السيرة يردد يحيى حقى نفس اعترافه بفشله فى حمل الفلاح على الوثوق به مع أنه رفض كل الرفض أن يؤمن بما يقوله زملاؤه عن تجربة أن الفلاح لا يوثق به، وأنه عنيد لا يتحول عن طبعه وأن تعاملك معه باللين والإنسانية عبث ضائع. (المرجع السابق، صفحات ٢٤٧ – ٢٤٨)

ومع ذلك فإن قارئ السيرة يضبط يحيى حقى يعترف بأنه نجح ذات مرة فى عبور هذه الهوة التى تفصل بينه وبين الفلاحين، وذلك فى قصته عن سر ذلك الأعرج الذى يخلط بين العباطة والتمرد، فهو يعترف قائلاً: "انتظر أهلها – أى أهل القرية التى ينتمى إليها هذا الأعرج – انتظروا زمنًا حتى ألفوا حديثى وطبعى... ثم باحو لى بالسر". (المرجع السابق، ص ٢٤٣)

وهكذا نجد موقف يحيى حقى فى سيرته الذاتية موقفًا بين بين، فلا هو يؤمن بغباء الفلاح كما كان موقف توفيق الحكيم فى يومياته، ولا هو حصل على ثقته كما موقف فتحى غانم فى الجبل. إنه يعد نفسه خادمًا للفلاح، لكن الفلاح لا ينظر إليه إلا باعتباره فى منظومة هو أحد أفرادها تعد نفسها السيد وعلى الفلاح أن يأتمر بأمرها.

ويبدو تعاطف يحيى حقى مع الفلاح فى سيرته الذاتية حين يقول: فى منفلوط تلقيت لأول مرة فى حياتى عن قرب ووجهًا لوجه ضحايا البلهارسيا والملاريا. فتية كثيرون فى زهرة العمر اكتسى وجههم بسبب هذين المرضين

الخبيثين بصفرة الموت.. وجدت أغلب الفلاحات ما تكاد الواحدة تتــزوج وتخلــف ولدًا أو اثنين حتى تتساوى فى المظهر مع أمها، قددتهما لــسعة الــشمس ووقــدة الفرن، وامتهنهما وعطّرهما بشذى واحد عجين الجلة وتقريصها، ودمغهما بميــسم واحد: بذل جهد مماثل فى عمل شاق متصل رتيب. هى أكثر أهلنا قفزًا من الــصبا إلى الشيخوخة. (المرجع السابق، ص. ص ٢٣٨ – ٢٣٩)

وفى مقدمة مجموعته "دماء وطين" يصف حياة الفلاح بأنها "حياة محفوفــة بالشقاء والترحال والفراق، تلهب إحساسهم وتذكى عواطفهم. ومن ثم كــان لأهــل الصعيد روح خاصة ذات عمق وجمال وفن أصيل. ومن نبل هؤلاء القوم أنهم فى عز كفاحهم للحياة لا ينسون الغناء.. والنيل عند فيضانه يفــصل القــرى فتــصبح كالجزر العائمة، وواديه الضيق تحده تلال تقبض عليه قبضة فكىْ كلب صيد علــى الفريسة". (دماء وطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، صفحات ٦ – ٧)

قارن هذه الرؤية برؤية محمد حسين هيكل فى روايته "زينب" حيث يعترف باستغلال ملاّك الأرض للفلاحين، لكنه يرى أن الفلاحين "تعودوا ذلك الرق الــدائم ثم ينحنون لسلطانه، من غير شكوى ومن غير أن يُدخــل فــى نفوسهـــم قلقًـا". (محمد حسين هيكل: زينب، دار الهلال، يناير ١٩٥٣صفحات١٠، ٢١)

أما طه حسين فى "دعاء الكروان" فقد وصف حياة بطلته آمنة فــى القريــة بأنها: كلها شظف وخشونة. (طه حسن: دعاء الكــروان، دار المعــارف، ط ١ ، ١٩٤٠، ص ٦٨) لكنه ما يلبث أن يصور أهل الريف فى الصعيد كمــا صــورهم محمد حسين هيكل فى الوجه البحرى: أصـــواتهم ترتفع لا بالشكــوى ولا بالأنين، وإنما ترتفع بهذا الغناء الساذج الحلو الذى يبعث فى الجو نغمات ســاذجة حلــوة، والذى يصور الأمل فى غير إسراف، والرضى فى غير استكانة والاطمئنان فــى غير حزن، وحب العمل على كل حال، والثقة بالله فى كل حال. (المرجع الــسابق، ص. ص ٧٦ – ٧٧)

أما عبد الرحمن الشرقاوى فهو يقارن فلاحى روايتــه "الأرض" بفـــلاحى محمد حسين هيكل فى روايته "زينب" قائلاً: وتمنيت لــو أن قريتــى كانــت هــى الأخرى بلا متاعب، كالقرية التى عاشت فيها زينب.. الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لا تحرمهم من الــرى ولا تحاول أن تنزع منهـــم الأرض أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بــالكرابيج، والأطفــال فيهــا لا يأكلون الطين، ولا يحط الذباب على عيــونهم الحلــوة.. إلــخ". (عبــد الــرحمن الشرقاوى: الأرض، دار روزاليوسف، يونيه ١٩٥٤، جزء ٢، ص ١٤٣)

ورغم أن "يوميات نائب فى الأرياف" تتناول علاقة السلطة بفلاحى الريــف فى الوجه البحرى، بينما "خليها على الله" تتناول تلك العلاقة فى صعيد مصر، فإن سلوك السلطة هنا وهنــاك واحد، وهو سلوك مستنكــر من المحققيْن مما يفجـــر – فى الحالتيــن – طاقتهما الساخرة التى يتسم بها أسلوبهـــما، يقول يحيى حقـــى: "حين ذهبت مع المأمور للتحقيق فى واقعة إلى قرية ونزلنا ضيوفًا علـــى عمـــدتها رأيت التحقيق خليقًا أن يتم فى ساعة أو ساعتين على الأكثر لكـــن المـــأمور أخــذ يمطه مطًّا شديدًا حتى حل موعد الغداء، وحل المأمور أزرار ســـترته، وانكــشف بطنه ومال برأسه على الدكة، وتشبثت قدماه بالأرض. "يذكرنا ذلك بموقف مماثـــل لتوفيق الحكيم المحقق حين ذهب مع المأمور إلى إحدى القرى للتحقيق فى إحـــدى القضايا فاستضافهم العمدة، وحرص المأمور على أن يقيم لهم العمدة مأدبة إفطـــار حافلة بألوان الطعام هى أقرب إلى مأدبة عرس. لكن التحقيق انتهى قبــل أن يـــتم إعـــداد هذا الإفطار "الخفيف" فاختلـــق المأمور شاهدًا جديدًا ليشغـــل وكيل النيابة – الذى هو توفيق الحكيم – حتى يحضر الطعام. وقبل أن يـــدلى الـــشاهد بأقوالـــه للمحقق كانت المأدبة قد تم إعدادها، فرأى المأمور الاستغناء عن الـــشاهد بعـــد أن أدى مهمته فى إبقائهم. أما نهاية قصة يحيى حقى فكانت أدعى للضحك المبكــــى.

فقد أحضر العمدة طعامًا تزينه دجاجة سمينة "ولم نكد نخرج من الباب حتى أقبلت امرأة تصرخ وتولول وكادت تمسك بتلابيب العمدة لأن الدجاجة كانت إحدى دجاجاتها السارحة فى السكة. وكانت تصرخ: "حرام عليك تنزل لك بالسم الهارى". يقول يحيى حقى: "فأحسست بخجل شديد، بل خفت أن يستجاب دعاؤها، فدعاء المظلوم مستجاب. أما المأمور فاعتبرها نادرة مضحكة. واستمر يضحك طول الطريق، والغريب أننى أيضًا أشاركه فى الضحك". (صفحات ٢٠٦ – ٢٠٧)

ونلاحظ أن مأساة التنافر بين القرية والمدينة هو أحد الخطوط البارزة فى عمل من أنجح أعماله هو البوسطجى فى مجموعته "دماء وطين".

ولئن كان موضوع كتابه "خليها على الله" هو الهوة التى تفصل بين الحكومة والفلاحين، فإن موضوع "حقيبة فى يد مسافر" هو الهوة الحضارية التى تفصل بيننا وبين الغرب.

– ٢ –

قصة أخرى تذكِّرنا بتشابه آخر فى كلٍّ من "خليها على الله" ورواية "أهلاً وسهلاً" للدكتور حسين مؤنس، ففى فصل فى "خليها على الله" بعنوان "رحلة ملَكية" جاء أن مأمور مركز منفلوط حشد الفلاحين على محطتها الصغيرة لتحية الملك حين يمر قطاره بها دون أن يقف عليها. "فلربما – من يدرى – ربما راق للملك فى لحظة نحس أن يطل من الشباك والقطار يمر أمام محطة منفلوط، فإذا رآها قاعًا صفصفًا سأل عن اسمها، واسم مأمورها. أليس من المعقول بعد ذلك أن يأمر برفته؟ وعندما نما إلى علم المأمور أن الملك سيُستقبل ويشيع عند مروره بمحطة

ملوى بالزغاريد التى اختصت بها النساء – وهو لم يحشد غير الرجال وطلبة المدارس – استعان بنقطة المومسات فى منفلوط اللاتى يخجلن من مهنتهن، لكن يحيى حقى شعر أنهن يخجلن من المشاركة فى لعبة زائفة. وبعد قليل مرق القطار الملكى بسرعة كبيرة، مغلق شيش نوافذه كلها. لم يُر وجه مخلوق واحد. وانطلقت الزغاريد وعلت الهتافات بحياة مولانا الملك، وانصرف الجميع وقفاهم يقمر عيش".

أما رواية "أهلاً وسهلاً" لحسين مؤنس فهى تدور كلها حول وقوف الركب السامى لجلالة الملك بقرية كفر سهل مركز قوص مديرية قنا، مما تطلب من السيد "مندور أبو الشوارب" عمدة القرية المذكورة أن يخف إلى القاهرة للتفاهم مع المسئولين على ترتيبات الاستقبال الملكى. وتدور أحداث الرواية كلها فى تضخيم كاريكاتورى – ساخر هنا أيضًا – حول الاستعداد لهذا الاستقبال. حتى وردت إشارة بأن القطار الملكى غادر قنا. وتنتهى روايتنا بهذه الكلمات "وبدا القطار فى الأفق، وصدر الأمر للعسكر والخفراء فوقفوا وقفة عسكرية كاملة، وقد شدوا سيقانهم ونفخوا صدورهم، ورفعوا رؤوسهم. وفعل العمدة فعلهم، ووقف يتتبع بعينيه القطار ليتقدم ومن خلفه جماعته ليحيوا الملك.. وصدرت الأوامر للموسيقى لتكون على الأهبة لعزف السلام ساعة يقف القطار.. وأشار شيخ الخفراء الموكل بالهتاف، فأخذت آلاف الحناجر تهتف وتصفق وأقبل القطار دون أن يخفف سرعته، فاخترق المحطة بسرعة البرق، ومن ورائه العربات تخطف أمام هيئة الاستقبال.. وطار القطار، وغاب عن الأنظار". (حسين مؤنس: أهلاً وسهلاً، الشركة العربية للطباعة والنشر د.ت، صفحات ٤٥٢ – ٤٥٣)

وفى حديثه عن نقطة المومسات بمنفلوط تبرز من بينهن ثلاث شخصيات: أولاهن معلمتهن جليلة، يقدمها فى لوحة من لوحاته التى تميزت بها ذكرياته (صفحات ١٥٧ - ١٥٩) كما يقف عند إحدى بائعات الهوى اسمها بهية (ص ١٥٧). أما الثالثة فهى سليمة يقدمها يحيى حقى باعتبارها ذات ميل غريزى نحو الدعارة فقد كانت تدور على الموظفين العزاب جميعًا لا تحدد أجرًا.

وتذكِّرنا نقطة المومسات هذه بنقطة مومسات مشابهة فى أسيوط عاصمة نفس المحافظة أو المديرية التى تقع فيها منفلوط وعلى بعد بضعة كيلو مترات شمالاً وبها يفتتح الأديب اليونانى المتمصر كوستى ساجاراداس روايته "عذراء أسيوط" التى نشرها عام (١٩٢٤)، وترجمها إلى العربية الأديب الراحل عبد السميع المصرى (١٩٢٠ - ٢٠٠١) وقدم يحيى حقى عرْضًا لها فى كتابه "خطوات فى النقد" حيث قال: أما الخجل الذى انتابنى فلأنك تعلم أننى عشت بجوار أسيوط سنتين فى مقتبل شبابى وجست خلال الديار التى تقع فيها حوادث هذه القصة، ولعلى دخلت بيت (معلمتهن) الست نفيسة، ورأيت كثيرات من أمثال نبيهة (إحدى ساقطات الهوى) وبطلة الكتاب (يحيى حقى: خطوات فى النقد، مكتبة دار العروبة، د.ت، صفحات ١٨٢ - ١٨٣) التى جعل منها عنوان روايته "عذراء أسيوط" وتابع مراحل تطورها حيث أُرغمت فى بدء حياتها على أن تلوذ بالست نفيسة على غير علم بمهنتها، فلما اكتشفت الحقيقة هربت من بيتها لكنها كانت كالمستجير من النار بالرمضاء حتى تضطر فى النهاية إلى العودة من حيث بدأت. وأحداث الرواية ليست إلا متابعة لرحلة هذه "البغى العذراء" لأن الرواية تقدمها باعتبارها شخصية مغلوبة على أمرها. لكن الروائى يريد لبهية نهاية تتمرد فيها

على هذا المصير الذى سيقت إليه، فتموت شهيدة فداء للوطن أثناء ثـورة (١٩١٩) "كانت فى كل ليلة تصطفى جنديًّا إنجليزيًّا ليقضى الليلة معها وتغريه بالإفراط فـى الشراب، ثم بإشارة اتفقت عليها يحضر إليها خادم أمين من خدم البيت فيجهـزون عليه خنقًا أو ضربًا بالعصى. وقبل بزوغ الفجر يتعاونان على حمله وإلقائـه فـى المزارع الكائنة فى غرب المدينة تحت التلال". (كوستيسجاراداس: عذراء أسيوط، تعريب عبد السميع المصرى، د.ت، مطبعة السلام ومكتبتها، أسيوط، ص ٢١٨)

وإذا كانت هذه النهاية البطولية قد تغفر لها ما أُجبرت عليه – كما قدمها لنا مبدعها – من مهنة بيع الهوى، وأنها ليست شخصية مـسطحة بـل تجمـع بـين الأضداد، فإننا نلتقى بنظيرة لها فى "خليها على الله"، تلك هى الست ظريفة صاحبة أكبر جامع فى منفلوط التى يقال إنها امرأة أمضت أبرك عمرها فى تجارة الهوى، ثم استتابت ربها فتاب عليها فأنفقت كل ما لها فى طاعتـه ورضـوانه.. فالـست ظريفة إذن هى رابعة المنفلوطية (خليها على الله، ص ١٥٥) إشارة إلـى رابعـة العدوية المولودة عام (٩٥هـ) (٧١٣ – ٧١٤م) أو عام ٩٩هـ وتوفيت بالبـصرة عام (١٨٥هـ) (٨٠١م) والتى قيل إنها كانت تحترف حياة اللهو بحكـم وضـعها جارية فى بدء حياتها، لكن تنسكها دفع سيدها إلى عتقها لتنقطع للعبـادة والتقـوى. (انظر عبد الرحمن بدوى: شهيدة العشق الإلهى، رابعة العدوية، مكتبـة النهـضة المصرية، ١٩٦٢)

ولعل من أروع فنون السيرة فن البورتريه: إنسانًا وحيوانًا، على نحـو مـا نجده عند حديث يحيى حقى عن الحمار، وحديثه عن معاون البوليس، وإن كانـت تغلب عليه هنا النزعة القصصية التى تتخلل السيرة من أولها إلـى آخرهـا حتـى لكأنما هى مجموعة حكايات تتأرجح بين النادرة أحيانًا والقصة الفنية المكتملة أحيانًا أخرى. ويتألق فن البورتريه فى السيرة عند الحديث عن طبيـب مركـز منفلـوط وتصوير مدى جشعه إلى المال فى مجموعة من القصص القصيرة المتتابعة التـى تفصح عن شخصيته. يقول يحيى حقى: "عرفت طبيب مركز كان همـه الإثـراء العاجل بأى ثمن، إن نهمه للمال لا يقف عند حد. دع عنك استيلاءه – ظلمًا وعلى خلاف القانون – على جنيه كامل من كل فلاح يكشف عليه ليشهد عليه بـصلاحيته لوظيفة خفير، فإذا دفع المبلغ أجازه. وشاهدت فلاحًا يزحف وراء الطبيب راجيًـا إنزال حصوة أو حصوات من مثانته لكنه رفض الاستجابة له إلا بعد أن يدفع ريالاً ليس معه. وهو يشرِّح جثث الموتى دون ضرورة سوى أنه يقبض أجر التـشريح. ويهدد بنقل المصابين إلى مستشفى البندر على بعد مائة كيلومتر على الأقـل، هنـا يتوسط حلاق الصحة على أقل أجر يقبله الطبيب لعدم نقل المصاب، ويضع الطبيب ما تم الاتفاق عليه فى جيبه، أما العلاج فيتولاه حلاق الصحة. وهو لا يكشف على المومسات يوم الكشف الأسبوعى لكنه يتسلم رخصهن ويوقع عليهـا بمـا يثبـت خلوهن من الأمراض التناسلية قائلاً: لو كشفت عليهن لضاع وقت طويل، ولثبـت أنهن جميعًا مصابات، وكل من يخالطهن يعلم علم اليقين أنه يعرِّض نفسه للمرض، وذنبه على جنبه".

ويذكِّرنى هذا بطبيب الوحدة المجمعة الدكتور شنيطة فى قصتى "نظرية الجلدة الفاسدة" يقدمه لنا راوى القصة قائلاً: "أحال الوحدة الحكومية إلى عيادة خاصة له. الكشف بثلاثين قرشًا. وفى المنازل بجنيه كامل. الأدوية المجانية تباع، كل تحليل له تسعيرته. العمليات الجراحية بالمقاولة، السرير فى مستشفى الوحدة بنصف جنيه فى اليوم.. الغيار بثمن والحقنة فى العضل لها ثمن، وفى الوريد لها ثمن..." (يوسف الشارونى: الزحام والكراسى الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٩٣)

– ٥ –

وأخيرًا فإن الرمز فى "صح النوم" تلك الرواية الوحيدة التى كتبها يحيى حقى، كان يمكن أن يتهددها خطر التجريد لسيطرة الفكرة عليها لولا الاستفادة من تجربته فى منفلوط تمامًا كما استفاد نجيب محفوظ من الحارة وفتواتها عندما كتب "أولاد حارتنا" فأنقذها من خطر التجريد.

بذلك استطاع كل منهما ان يكسو هيكله الرمزى بما فى عالم الواقع من لحم حى. فالقرية فى "صح النوم" أقرب ما تكون إلى إحدى قرى الصعيد، وخمارتها لابد مستمدة من خمارة منفلوط التى كان يملكها أجنبى وجاء ذكرها فى ذكرياته. (ص ٢٧٥) وليست مستمدة من خمارات باريس كما ذهب طه حسين حين كتب عن "خليها على الله"، كذلك السيرك فى "صح النوم" لاشك أنه استمد أصوله من ذلك السيرك الوارد فى "خليها على الله" حين تحدث عن حمار السيرك. وليس الأمر مقصورًا على الأماكن فحسب بل إن الشخصيات فى "صح النوم" مستمد

بعضها من شخصيات "خليها على الله" مثل شخصية "العمدة" رمز الحكم الفاسد و"الشيخ" رمز النفاق. أما الصور الوصفية والقصصية التى قدمها فى "صح النوم" فليست إلا امتدادًا لهذا الفن الجميل الذى برع فيه يحيى حقى وتألق فى "خليها على الله" فن الصورة القصصية. وهكذا نجد أن هذه الذكريات هى مصدره الحى الذى سرت منه شرايين الواقع الحى فى قصته "صح النوم".

* * *

بهذه القراءة المتكاملة للسيرة الذاتية وروافدها نكتشف أنها لم تكن عملاً معزولاً عن بيئتها الأدبية بل جدلاً إبداعيًّا حتى بين إبداعات يحيى حقى نفسه. ولا غرابة فى ذلك فهى جميعًا مستوحاة من بيئة واحدة زمانًا ومكانًا أو تاريخيًّا وجغرافيًّا.

ندوة يحيى حقى بمناسبة المئوية الأولى لميلاده

رواية "زهرة الصباح" لمحمد جبريل

رؤية إبداعية تراثية لهموم الإنسان المعاصر

في هذه الرواية يعود محمد جبريل إلى عبق العصر المملوكي الذي سبق أن كشف عن خبرة حميمة به في رائعته السابقة "قلعة الجبل". وما يزال يؤرقه موضوع السلطة المستبدة التي تؤدي – في لحظة ما – إلى نقطة غليان مقابل من المقهورين، طبقًا لأحد قوانين الحركة في الجماد والجماهير على حد سواء: كل فعل له رد فعل، مساو في المقدار، ومضاد في الاتجاه..

غير أن الجديد الذي أضافه محمد جبريل هنا، هو ذلك التوازى – أو التناص بلغة مصطلحاتنا النقدية المعاصرة – الذى أبدعه مع قصص ألف ليلة وليلة. وقد برهن ذلك التوازى أنه تواز شديد الخصوبة، أنجب هذا الوليد ذا العشرات من الموتيفات، كأنها أذرع إحدى الآلهات الهندية، والتى ما كان من الممكن إبداعه إلا بهذه التركيبة التى لا تجمع بينها إلا لحظة لابد وأن يكون الوعى الفنى قد استحال فيها إلى حالة وجدانية بين الصحوة والسكرة، وهى حالة لم تأت من فراغ، بل كانت "قلعة الجبل" هى الخطوة السابقة، والطريق المؤدى بمؤلفها إلى خطوته التالية "زهرة الصباح"، بحيث يمكن القول إنه أصبح فى حالة روائية يمكن أن يتقمص فيها العصر المملوكى، ويضيف إليه مناخ أدبنا الشعبى. فلا غرابة أن نقل شهريار من بغداد إلى القاهرة، وجعله سلطانًا من سلاطين مصر فى العصر

المملوكي، مقر حكمه قلعة الجبل، تجمع بينه وبين حكامها السابقين واللاحقين صفة مميزة مشتركة، هي السلطة المستبدة حتى تبلغ ذروتها، إلى حد فقدانها: عنفًا في رواية "قلعة الجبل"، وبتغير طبيعة صاحبها المستبدة في رواية "زهرة الصباح". وهذا الاختلاف أساسي في البناء الروائي لكلتا الروايتين، فبينما "قلعة الجبل" تقوم على البناء الأوديبي، وهو أن يؤدي سير الأحداث الروائية إلى عكس ما تهدف إليه: تتجنب شرًّا فيؤدي هذا التجنب نفسه إلى تحقيق هذا الشر، أو العكس، يحاول أن يحقق هدفًا، فتؤدي نفس هذه التحولات إلى الفشل التام، بل القضاء على صاحبها، بينما في روايتنا "زهرة الصباح"، فإن ما توجسنا من فشل عبد النبي المتبولي كاتب سر الملك شهريار ووالد زهرة الصباح في محاولاته المستميتة لإنقاذ ابنته من مصيرها المحتوم على يد شهريار – حيث كانت ابنته زهرة الصباح هي المرشحة التالية بعد شهرزاد في طابور زوجاته اللاتي تعوَّد قتلهن في ليلة زفافهن إليه انتقامًا من زوجته التي اكتشف خيانتها مع أحد عبيده – هذا التوجس لم يتحقق، بل حققت محاولاته الغرض المزدوج منها: نجاة شهرزاد من الموت، وعفو شهريار عنها بعد إنجابها على مدى ألف ليلة وليلة، سبعين قصة ونيفًا، وثلاثة أبناء، ونجاة ابنته زهرة الصباح..

واستخدام قناع التاريخ، بهدف إسقاط قضايا معاصرة على مرحلة تاريخية سابقة، أسلوب روائي معروف، على نحو ما استخدمه نجيب محفوظ في رواياته الفرعونية الثلاث الأولى، وعلى نحو ما لجأ إليه أكثر من روائي في تاريخنا الإسلامي والعربي. ولقد نجح محمد جبريل في استخدام أكثر من وسيلة لاستحضار هذا العصر المملوكي، منها المفردات وأساليب التعبير، ومنها أسماء الشخصيات وألقابهم، وأسلوب الحكم، وأسلوب التعامل بين الناس..

ولقد صعَّد محمد جبريل درجة التوتر الروائى بزواج زهرة الصباح – وهى خطيبة شهريار – من سعد الملوانى جارهم وابن تاجر القوافل، مما جعل شبح الموت يزداد قربًا من زهرة الصباح. فبعد أن كان القضاء على حياتها مرهونًا بعدم قدرة شهرزاد على مواصلة حكاياتها، أصبح الآن فى غير حاجة إلى هذا الانتظار. فمجرد احتمال ترامى الأخبار إلى شهريار أن التالية فى طابور زوجاته قد زُفت إلى أحد رعاياه، معناه أن ظل السياف لن يكون مقصورًا عليها، بل يمتد إلى أبيها وأمها وسعد والمأذون والشاهديْن "وربما أطار السيف رقاب الخدم والجوارى لأنهم شاهدوا ولم يتكلموا، بل ربما أمر شهريار، فنُهب القصر بكامله، ودُمرت محتوياته، ولم يعد له أثر". (محمد جبريل: زهرة الصباح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ – ص ١٤٥). وهكذا نجد أن أحداث الرواية بدت كأنما تسير فى خطين متعارضين: خط يحمى زهرة الصباح من الخطر، وآخر يعرضها للخطر، خط بالسلب، هدفه تجنيب زهرة الصباح ما يهددها، وآخر بالإيجاب، هدفه تحقيق وجودها بوصفها أنثى، بالزواج ممن تحب..

ولنلاحظ أن زواج زهرة الصباح تم عن حب نما بين جارين شابين، ما لبث أن باركته الأم، وأتاحت للعاشقيْن أن يلتقيا ويتعارفا. وعندما أتت حمدونة الدلالة لعبد النبى المتبولى، تعلن عن رغبة المعلم الداخلى الملوانى فى مصاهرة أسرته، تردد أول الأمر – ربما للمفاجأة أو لغرابة الفكرة بالنسبة للظروف التى تعيشها أسرته – غير أنه ما لبث أن سار إلى آخر الشوط، وإن كان فى حرص وسرية. تلك بذرة المقاومة للقهر الذى كانت تعيشه أسرة عبد النبى المتبولى. بل لقد انضمت إليها أسرة لم يكن يمسها مباشرة قهر مماثل – وإن كان لابد أن يطولها القهر العام – هى أسرة الشاب سعد الداخلى الملوانى. تلك هى الدلالة لهذا الحب الذى تُوج بالزواج.

أما الدلالة الأخرى، فهى أن الموت والحياة يتجاوران، أحدهما لا ينفى الآخر، بل لعله يكمله. تقول الرواية ذلك وعين مؤلفها على إنساننا المعاصر الذى لم تعد تقهره السلطة الفوقية فحسب، بل وتتوشه سلطات تحتية، وتلوث بيئى، وحروب لا تفرق بين عسكرى ومدنى، وأزمات اقتصادية، وكوارث طبيعية، وأمراض فتاكة مستحدثة لا براء منها، وهو لا يعرف كيف يدافع عن نفسه ضد كل هؤلاء الأعداء، بحيث يتوقع – كما كانت شهرزاد تتوقع، وكما كانت زهرة الصباح تتوقع – الموت فى أية لحظة.. لكن هذه المخاوف مجتمعة لم تمنعه يومًا، ولن تمنعه أن يحب ويتزوج وينجب، فالحياة تسير جنبًا إلى جنب مع الخوف والتوتر، فلا الخوف يمنع الحب، ولا الحب يقضى على الخوف، بل لعل كلا منهما يولد من الآخر..

وأزعم أن هذا هو ما شحن محمد جبريل بتلك الدفقة الوجدانية التى دفعته إلى إبداع هذا العمل الروائى، بعد أن أسقط همومنا على نظام الحكم المملوكى، وليس العكس. لهذا يمكن القول: إن "زهرة الصباح" رواية احتجاجية على عذابات الإنسان المعاصر، وأن زواج زهرة الصباح وسعد الملوانى بصيص نور، ودلالة تمرد..

* * *

وإذا كان والد شهرزاد هو الوزير دندان، فإن والد زهرة الصباح، عبد النبى المتبولى، هو كاتب سر شهريار. منصب يقترب – وإن نقص قليلاً – من منصب الوزير. أوكل إليه شهريار مسئولية تدبير أمور المملكة. وقد سلم له الملك معظم مسئوليات الحكم الخطيرة، حتى يستطيع الانصراف إلى الاستماع إلى حكايات عروسه شهرزاد، التى نتوقع كل ليلة نهايتها. ثم نكتشف – على غير ما نتوقع –

أنها فيما يبدو، لا نهاية لها. بينما بدت مسئوليات الوزير دندان - والد شهرزاد - مسئوليات هامشية. ويعترف محمد جبريل - أو راوى القصة - أن كاتب السر عبد النبى المتبولى "صار مقدمًا" - فى واقع الحال - على الوزير نفسه". (المرجع السابق، ص ١٥) وقد أضفى عليه المؤلف نفس صرامة مَلِكه شهريار، ربما لأن المناخ السياسى والاجتماعى الذى أفرزهما واحد، وربما أن الملك وضع ثقته فيه لأن صفات واحدة تجمع بينهما..

لكن راوى القصة ما يلبث أن يكشف لنا أن لهذه الصرامة حدودًا تقف عندها. فكما أن صرامة شهريار تتراجع أمام قصص شهرزاد كذلك فإن صرامة كاتب السر تتراجع، بل تذوب أمام عاطفة الأبوة من ناحية. وحين يتعلق الأمر بتنفيذ رغبات مجنونة لا مبرر لها إلا شهوة السلطة من ناحية أخرى. لهذا فإن الذهول يصيب عبد النبى المتبولى حين يعلن الملك له قائلاً: خطبت ابنتك زهرة الصباح لنفسى: فيتساءل فيما بينه وبين نفسه: هل أنجب، وأربى، وأحب، وأختزن التفصيلات الكثيرة، والذكريات ، ليحصد الملك ذلك كله بضربة سيف؟ (ص ٢١) وهكذا أصبح المتبولى بطلاً دراميًا تعانى شخصيته صراعًا بين القطبين التقليديين المتنافرين: الواجب والعاطفة، أو بين كاتب سر ملك مستبد، ووالد عذراء جميلة اسمها زهرة الصباح. وهذا الصراع، ومحاولات رأب الصدع الذى لا يمكن رأبه بين هذين الطرفين، هو الذى تبلور حوله البناء القصصى للرواية..

وقد تركزت أبرز محاولات المتبولى فى الاستماع إلى أكبر عدد من القصص والحواديت لغرض مزدوج: إما لينقلها إلى شهرزاد - بواسطة جوارى القصر - إن هى أخفقت فى مواصلة الحكى، أو أدرك الملل شهريار، أو ليعود فيرويها لابنته حتى إذا نفد مخزون شهرزاد، وحان أجلها، استطاعت

زهرة الصباح أن تقوم بدور مماثل، وتؤجل مصيرها هي أيضًا بضعة أيام أو أسابيع. (ص ١٨٠) ويلاحظ أن عبد النبي المتبولي - الذى كان لا يملك موهبة الحكى فى أول أمره - قد تخلى شيئًا فشيئًا عن دوره كمستمع سلبى "فربما حذف من الحكاية ما ينبو عن الذوق، وقد يضيف إليها ما يزيد من انتصار المغامرة والحق والجمال: شخصيات اخترعها خياله، فبدت له - وهو يتأملها - حكاية أخرى تمامًا". (ص ١٦٠) أى أن عبد النبى المتبولى كاتب سر الملك شهريار، قد انضم إلى مجموعة رواة القصص الشعبى المجهول، والذى لم يكن له نص أصلى ثابت، فيحذف منه ويضيف إليه ما يتفق وقيمه من ناحية، وما يعتقد أنه يضاعف من جذب أذن مستمعه من ناحية أخرى. ومع ذلك فنحن نقرأ أن شهرزاد أطالت فى بعض الليالى، وأضافت إلى قصتها حواشى وزيادات من الأحداث والشخصيات ما لم يكن موجودًا فى الحكاية الأصلية. (صفحات ٩٣، ١٢٢) أية حكاية أصلية؟ إن هى إلا روايات تختلف باختلاف رواتها وجمهور مستمعيها..

لكن اهتمام عبد النبى المتبولى لم يكن مقصورًا على الاستماع إلى ما يلتقطه من الرواة الشعبيين، فهو لم يكن أقل تلهفًا على ما ترويه شهرزاد لشهريار، حرصًا منه على معرفة قدرتها على مواصلة حكاياتها، ومدى استمرار تأثيرها الساحر على زوجها وملكها، عسى أن يؤجل ذلك تحديد مصير ابنته التى وافق على زواجها فى لحظة بدا له أن الأمل فى نجاتها ليس أقل من الخوف من هلاكها، لحظة كثفت من هذين الشعورين وضخمتهما. وهذا الاهتمام بما ترويه شهرزاد لشهريار لم يكن يخلو بدوره من مساهمة إيجابية وظفها محمد جبريل فنيًّا فى إشارات نقدية لقصص ألف ليلة وليلة، مما جعلها إشارات يتعانق فيها النقد والإبداع. على سبيل المثال لا الحصر، يعلو صوت عبد النبى المتبولى قائلاً لابنته: هذه ليست مجرد حواديت، لكنها تحذير من فعلته النكراء المتجددة. (ص ٧٤) وفى

مرة أخرى يقول معلقًا: إنها – أى شهرزاد – تروى الآن حكايات تتعلق بـالكرام، مجرد حكايات مما تقرأه فى كتب الطرائف والنوادر، لا صلة لها بما اعتاد الملك سماعه منها. (ص ٩٧) ومرة ثالثة يربط عبد النبى المتبولى بين الجارية تودد وشهرزاد فيصفها بأنها "امرأة أسطورية"، ناظرت العلماء كلاً فى تخصصه، فهزمتهم جميعًا، كأنها شهرزاد نفسها. (ص ١٣٩) كما أدرك كاتب السر أن رواية شهرزاد لقصصها على شهريار، عكست العلاقة بينهما على هذا النحو:

		شهريار	شهرزاد	
كانت	علاقة:	سلطان	بجارية	
فأصبحت	علاقة:	مستمع	براوية	
أو	علاقة:	تلميذ	بمعلم	(ص ٤٥)
أو	علاقة:	طفل يرضع من	أمه	(ص ٨٣)

وهكذا احتفظ تبادل الأدوار بنفس تلك الثنائية المتقابلة المتكاملة، والتى ترمز إليها تلك الثنائية فى اسميهما: شهريار وشهرزاد.

ومن ناحية أخرى، فإننا نلاحظ أن هذا النقد الإبداعى لقصص ألف ليلة وليلة لم يكن حكرًا على عبد النبى المتبولى، بل لقد شارك فيه شهريار أيضًا بتعليقاته على ما ترويه له شهرزاد، فوهبته الرواية دورًا إيجابيًا تفتقده فى الليالى. مثال ذلك أن شهريار لاحظ أكثر من مرة أن شهرزاد تسقط شخصيته، أو شخصيتها، على أبطال قصصها، فهو القائل: هذه الفتاة فى حكاية "الورد فى الأكمام" قدمها الوزير للملك، تنادمه بعلمها، تساقيه ويساقيها، "إنها أنت يا شهرزاد.. لكن أباك هو الذى زوجك منى. إنها نفس الحكاية مع إضافة الزواج" (ص ١٢٣) إن محمد جبريل يختبئ خلف جلد عبد النبى المتبولى مرة، وشهريار مرة أخرى،

ليقدم رؤيته الإبداعية لليالى، وهو الذى يجعل شهريار يتعرض فى قصة أخرى على أن يُجرى الخليفة راتبًا على دليلة المحتالة وابنتها زينب النصابة، واعتبر ذلك مكافأة أو إثابة لهما، وقال معلقا: "لو أنهما وقفتا أمامى تتباريان فى ابتداع حيل الخداع واللصوصية، فإنى كنت أكف أذاهما عن الناس بوسيلة أخرى". (ص ١٦٧) وفى مرة ثالثة، لاحظ فى روايتها قصة الجارية زمرد، أن الحاكم أمر بفتح الخزائن وإبطال المكوس، وإطلاق مَنْ فى الحبوس، ورفع المظالم، فاستنكر أن يفعل حاكم ذلك، وسأل شهرزاد: هل تحاولين تنبيهى إلى ما تتصورين أنى غافل عنه؟ (ص ١١١)

وإذا كنا نتلقى قصة خيانة زوجتىْ شهريار وأخيه شاه زمان الذى قتل زوجته، تتلوها قصة الملكين مع العروس التى اختطفها جنى فى ليلة زفافها، ووضعها فى علبة، وجعل العلبة داخل الصندوق، ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعله فى قاع البحر العجاج، ومع ذلك أجبرتهما على أن يفعلا معها ما سبق أن فعلته زوجتاهما مع العبدين، بعدها عادا ليقتل شهريار بدوره زوجته الخائنة. أقول: إذا كنا نتلقى هذه القصة الأم – كما نتلقى نهاية الليالى – من الراوى الشعبى المجهول لقصص ألف ليلة وليلة، قبل أن يُنطق شهرزاد ويُجرى على لسانها سلسلة القصص التى امتدت روايتها ألف ليلة وليلة، فإننا فى روايتنا "زهرة الصباح" نتلقى هذه القصة نفسها – أو هاتين القصتين – من شهريار نفسه بضمير المتكلم، فانقلبت العلاقة بين الطرفين: أصبح شهريار – ولمدة ليلة واحدة – راوية، وشهرزاد مستمعة. (ص ١١٧) وهكذا لم تعد شهرزاد تحتكر الحكى وحدها، كما فى ألف ليلة وليلة، بل شاركها آخرون كان الحكى أبعد ما يكون عن طبيعتهم مثل شهريار وعبد النبى المتبولى.

غير أن تداخل العوالم الفانتازية يبلغ ذروته، حين تلتقى زهرة الصباح فى جولة ليلية بهارون الرشيد، وهو لقاء تم فى الشوارع المظلمة لبغداد، مسرح معظم أحداث ألف ليلة وليلة، لتشهد بصحبته الوزير جعفر والخادم مسرور: الجسد العملاق، والسحنة السوداء، والشعر الأكرت، والأنف الأفطس، والشفتان المتدليتان. (ص ١٠٣، ١٠٧) واضح أن رأس زهرة الصباح كان قد ازدحم بقصص ألف ليلة وليلة، وأن قلبها قد امتلأ خوفًا من السياف مسرور المسئول عن قتل نساء شهريار فلا عجب أن اعتبرها هارون الرشيد مخبولة تهذى، حين تذكر أن شهريار – وليس هارون الرشيد – هو حاكم هذه البلاد، وأنه زوج شهرزاد التى يحفظ حياتها الآن ما ترويه له من حكايات. ولا عجب أن تم ذلك ليلاً حين كانت الظلمة تلف شوارع بغداد، وحين كانت زهرة الصباح – على وجه أصح – فى حالة نصف وعى أتاحت لها أن تتجسد مخاوفها فى ذلك اللقاء الكابوسى، وأن تتعانق فيه الفانتازيا وتبلغ ذروتها: فانتازيا ألف ليلة وليلة وفانتازيا روايتنا زهرة الصباح.

لكن المناخ الفانتازى لم يقتصر على تجسيد مخاوف زهرة الصباح، ولا على ما يسمعه المتبولى مباشرة من حكايات شعبية من رواتها، أو ما ينقله إليه أرصاده، ولا على ما ترويه شهرزاد لشهريار فى قلعة الجبل، بل إن المناخ الفانتازى تخلل كل مسام العمل الروائى.

فنحن من حين لآخر نتوقف لنستمع إلى اقتباسات من الشعر الشعبى – الموظفة فنيًا للإسهام فى خلق المناخ العام للعمل الروائى – قد تحتل مساحة كاملة لأكثر من ليلة من ليالى روايتنا التى رصد منها مؤلفنا حتى الليلة التسعين بعد الألف، وإن لم تسجل روايتنا إلا ستا ومئة ليلة منها تتوازى مع ليالى ألف ليلة

وليلة، يلتقيان حيناً بعد الإشارة إلى قصص ألف ليلة وليلة، أو التعليق عليهـا، بـل يتداخلان، ويفترقان حيناً لتتفرد الليلة، أو الفصل فى روايتنـا باسـتئناف حركـة الأحداث الخاصة بها. فبطلتنا زهرة الصباح لم تلتق فحسب بهارون الرشـيد فـى شارع القصبة بالقاهرة حيناً، وفى شوارع بغداد حيناً آخر، بل إنها التقـت أيـضًا بعنترة وهو يشير إلى الصحراء قائلاً: إن طلب أبى عبلة أجهده فى البحـث عـن النوق العصافير التى يربيها المنذر ملك الحيرة. (ص ١٤٤) وعبد النبى المتبـولى يتفحص باب زويلة وهو يتساءل عما إذا كان القطب المتبولى يقيم فى ذلك المكان، أم هو فى رحلته التى لا تنتهـى بين مكة وباب زويلـة يطيـر دون أن يراه أحد. (ص ١٤٩) بل إنه يلجأ إلى إحدى الساحرات عساها تنبئه بما يطمئن قلبه.

ولم ينس محمد جبريل أن يرصد الآثار التى ترتبت على التهام شهريار فتاة كل ليلة من ناحية، وانصرافه إلى الاستماع إلى قصص شهرزاد من ناحية أخرى. فإلى جانب النتائج التى انعكست على زهرة الصباح وأسرتها، باعتبارها المرشـحة التالية بعد شهرزاد، فإن هناك آثارًا عامة – كما تلقى قطعة الحجارة فـى المـاء، فتتداح دوائر حولها – منها: أن هناك من عرض ابنته فى المزاد، ثم عاد واشتراها جارية، فشهريار لا يتزوج من جوار، بينما رأى البعض عكس ذلـك: أن هـروب فتيات الأسر من العاصمة سيؤدى إلى لجوء شهريار إلى الجـوارى، ممـا رفـع أسعارهن فى سوقهن من ناحية، وأدى إلى انتشار الشذوذ بين الذكور مـن ناحيـة أخرى، كما تعددت حوادث خطف الجوارى من الأسواق، ومن على أبواب البيوت، وداخل الحمامات. (ص ١٧٨) والتسلل إلى أجنحة الحريم، (ص ١٨٣) بينما سرت إشاعة أن شهريار لا يقتل النساء إلا لعجزه عن مضاجعتهن. (ص ١٢٢)

إلا أن الأحداث وصلت إلى ذروتها فى وقت واحد، وخطين متقابلين: فى الشارع القاهرى، وفى نفسية شهريار.. فقد هب سكان القاهرة من رقادهم فى ثورة ضد السلطة المستبدة التى سبق أن راح ضحيتها الكثيرون، أفرد محمد جبريل لمصائر بعضهم فى روايته فصولاً كاملة - عددها على وجه التحديد عشرة فصول، راح فيها ثلاث عشرة من الضحايا - تتضح بالبشاعة وتعجل الاتهام والحكم والتنفيذ. وقد وزع هذه الفصول بين الفصول الأخرى للرواية حتى يذكرنا من حين لآخر بتواصل ممارسة السلطة المستبدة (وقد حدثت ثورة مماثلة ضد السلطان خليل بن الحاج أحمد فى نهاية رواية قلعة الجبل). وبينما كان استبداد شهريار يستنفر الشعب، كانت شهرزاد تلعب بقصصها دورًا مضادًا فى شخصية شهريار، فقد هدهدته قصصها "لم يعد شهريار القديم، يبسم ويحزن ويغضب، فلا تؤذى غضبته مَن حوله"، (ص ٢٥٤) بل إنه "لم يعد يكتفى بالسماع، لا يطلب حكاية جديدة، إنما يتحدَّث عن شيء يشغله. وكانت شهرزاد تنصت باهتمام، وتبادله الرأى. تحدث عن تغير أحدثته فى نفسه حكايات شهرزاد، وعن مراسيم يُعد لإصدارها: تغيُّر الأعوان والموظفين - متبولى من بينهم - وصورة الحكم. لقد انتصرت شهرزاد عندما أنطقته بالسؤال: ثم ماذا؟ (ص ٢٦٩) غابت اليد الباطشة، والنفس التى تغضب لأى سبب. حل تباسط وحسن إنصات وتفهم للظروف ومؤانسة. تبدلت نفسه بما لم يتوقعه أحد. (ص ٢٧٧) معنى هذا أن رواية "زهرة الصباح" جعلت مهمة شهرزاد أكثر اتساعًا. لم تنقذ فقط بحكاياتها بنات جنسها، بل وأبناء شعبها أيضًا. وهكذا حققت رواية "زهرة الصباح" مهمتها: إعطاؤنا الخلفية التى أغفلتها الليالى، وكشفت عن مصدر سرى محتمل لمواصلة شهرزاد قصصها، وأنها ليلة أخرى، ممتعة، تضاف إلى هذا النص المفتوح "ألف ليلة وليلة". أما بناؤها الفنى فيقوم - كما اتضح - على أساس من الخطوط المتقابلة المتكاملة: تتلاقى حينًا وتتصادم حينًا، لتتدفق الحياة فى شرايين هذا الكائن الفنى: زهرة الصباح.

مجلة العربى، الكويت، مايو (١٩٩٧)

الشاطئ الآخر لمحمد جبريل

-١-

لمحمد جبريل حتى الآن (١٩٩٩) اثنتا عشرة رواية وست مجموعات قصصية وستة مؤلفات في الدراسات الأدبية. ويلاحظ أن محمد جبريل لا يكرر نفسه، فهو يقدّم لنا في "الشاطئ الآخر" قالبًا روائيًا مختلفًا عن كل ما سبق أن قدمه. فشتان ما بين "قلعة الجبل" و"زهرة الصباح" وبين روايتنا، لولا خيط رهيف يربط بينها، هو خيط التراث. فإذا كانت كل من "قلعة الجبل" و "زهرة الصباح" تُسقطان عصرنا على التراث، فإن "الشاطئ الآخر" تتناثر خلالها فقرات تراثية عن ظاهرة الحب، كلما احتدمت عواطف بطلها المراهق، واختلطت بالقراءة هوايته. وإذا كانت السيرة الذاتية قد أصبحت تتزيا بزي القالب الروائي في أدبنا الحديث، فإن "الشاطئ الآخر" – على العكس من ذلك – رواية تتخذ قالب السيرة الذاتية. فنحن نستمع إلى بطلها يروي لنا سيرته الذاتية في مرحلة من مراحل حياته، هي مرحلة المراهقة، فبطل الرواية هو راويها، ونحن لا نرى الأحداث إلا من خلاله. وتتماس هذه الشخصية مع مؤلفها في عدة نقاط أبرزها: شغفهما بالقراءة والمحاولات الكتابية، وتقاربهما في العمر في المرحلة التاريخية التي تقع فيها أحداث الرواية، وكل منهما ابن الإسكندرية، ولهما علاقات بجالياتها الأجنبية في ذلك الوقت.

وتتسم الرواية بما يمكن أن يسمَّى البلاغة الروائية. وقد سبق أن عرَّف ابن المقفع البلاغة بأنها تلك التى إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها، فإذا رامها تعذرت عليه، وبمعنى آخر أنها السهل الممتنع، فقد ذكَّرتنى برواية "قصة حب" لإيريك سيجال فى سلاستها وبساطتها، فهى محدودة المكان، محدودة الزمان، محدودة الشخصيات، محدودة الصفحات، بحيث يمكن اعتبارها رواية قصيرة لا تتعدى صفحاتها مئة وستا وعشرين صفحة من القطع المتوسط. أما المكان فهو الإسكندرية فى بداية الخمسينيات من القرن العشرين حين كانت ما تزال أبرز المدن المصرية تمثيلاً للقاء الغرب بالشرق. أما الزمان فهو مرحلة تغيرات سياسية واجتماعية حاسمة، شهدتها مصر مع بدايات النصف الثانى من القرن العشرين: إلغاء الملَكية، تولى جمال عبد الناصر رياسة الوزارة فالجمهورية، تأميم قناة السويس، العدوان الثلاثى (الإنجليزى الفرنسى الصهيونى) وهجرة الأجانب. لكن هذا التغير على المستوى العام ليس إلا خلفية لتغير آخر على المستوى الفردى، هو تطور البطل من مرحلة الصبا إلى مرحلة المراهقة، وتفتحه على عوالم جديدة كانت غامضة عليه. ومن هذين التغيرين أو التطورين يضفر محمد جبريل محوره الروائى...

-٢-

وإذا كانت الإسكندرية هى المسرح الأكبر للأحداث، فإن هناك ثلاثة أماكن رئيسية فى هذا المسرح، تدور بينها أحداث الرواية: شقة بطل القصة وراويها حاتم رضوان، حيث نتذكر معه وفاة والدته ووالده (يعلن لنا الراوى بمناسبة تذكره وفاة والده أنه لم يكن يعرف الموت – محمد جبريل: الشاطئ الآخر، مكتبة مصر،

(١٩٩٦)، ص ١٤ – مع أنه قبلها بصفحة واحدة كان يبكى غياب والدته، ويحاول أبوه تهدئته قائلاً: البكاء لن يعيدها. ولعله كان يقصد مشاهدته الحسية للموت)، كما نشهد خلافه ثم صلحه مع أخيه طارق. ثم هناك شقة السيدة اليونانية التـى انتقـل إليها بعدما طرده أخوه طارق من شقتهما بعد وفاة والده، بزعم أنه سيتزوج ويقـيم فيها مع عروسه، وبين الطرد والصلح تتسلسل أحداث روايتنـا، الطـرد بـدايتها، والصلح نهايتها. فالطرد أوقع راويتنا فى مأزق، فى مرحلة خطيرة مـن مراحـل حياته هى مرحلة المراهقة، فلا عواطفه نضجت، ولا تعليمه اكتمل، يتيم تخلى عنه أقرب أقربائه. وهكذا وجد نفسه مضطرًا أن يواجه الحياة بلا معين إلا تربية تلقاها فى صباه، وهواية للقراءة نشأ عليها، وعمل مسائى فى أحد كازينوهات الـشاطئ، وعليه أن يؤقلم نفسه بالبيئة الجديدة الغريبة عليه. مراهق مصرى يقطن مع أسـرة يونانية تتكون من سيدة البنسيون وابنتها وزوجهـا – اللـذين لا يرحبـان بـه – وطفلهما. وهكذا أصبح وضع هذا الشاب فى تلك المرحلة من حياته، ومعاناته فـى هذا المكان، محور سيرته الذاتية، تفرق الجنسية واللغة والدين بينـه وبيـنهم مـن ناحية، ويجمع المكان والزمان والإنسانية بينهم من ناحية أخرى، وتتـزامن هـذه الفترة الحاسمة فى الحياة الشخصية لراوى القصة مع فترة حاسمة من تاريخ وطنه انعكست على الإسكندرية ومواطنيها، وذلك فى فترة حرب السويس (١٩٥٦) التى أفزعت الأجانب ودفعتهم إلى الهجرة. وهكذا أصبح هذا التـأزم علـى المـستويين الفردى والعام وما بينهما من جدل، موضوعًا روائيًا متميزًا وضع محمـد جبريـل قلمه عليه.

أما المكان الروائى الثالث لأحداث روايتنا، فكان شقة ديمتـرى كوتـوميس صديق راوى القصة، وأخته مصرية الأب ياسمين ذات الخمسـة عـشـر ربيعًـا والأم اليونانـية التى سبق أن تزوجت من يونانى هو والد ديمترى ثم من مـصرى

– والد ياسمين – ما لبث أن طلقها. وكان ديمترى معجبًا بشاعر الإسكندرية اليونانى قسطنطين كفافيس، ويشترك معه فى صفة الشذوذ التى حاول فاشلاً أن يشرك فيها معه حاتم راوى قصتنا. لهذا فإن صديقنا الأديب محمد الحديدى يتساءل فى دراسة خاصة له عن هذه الرواية عما يعنيه عنوانها "الشاطئ الآخر": هل هو شاطئ أوروبا على الطرف الآخر من البحر المتوسط والذى جاء منه اليونانيون القدماء والمعاصرون (بعد حفر قناة السويس فى القرن التاسع عشر)، أم شاطئ "سدوم وعمورة"، شاطئ قوم لوط الذين يختار لهم المؤلف مندوبًا فوق العادة، هو ديمترى كوتوميس، والذى جعله بعثًا لروح الشاعر اليونانى السكندرى كفافيس.. أم هو الشاطئ الآخر بالنسبة للشاب المصرى الذى لا يجد من الحياة إلا حرمانًا من كل شىء؟ والحياة هى الشاطئ الآخر الذى لا يمكنه أن يصل إليه، كل شىء هناك: الحب والزواج والمسار المهنى والهناء العائلى. حتى الأخوَّة الموروثة محروم منها، فأخوه طارق – وكان يجب أن يسمى طاردًا – لفظه من بيت أبيهما لأنه كان يفكر فى الزواج، لكنه عاد بخفى حنين هو أيضًا ليتصالح مع أخيه. وهاتان هما الشخصيتان المصريتان الوحيدتان فى الرواية. لهذا فإن مضمون الرواية – كما يراه الحديدى – هو "أن الإنسان المصرى يعانى من الإحباط ولا نصيب له من هذه الدنيا".

وفى هذه الأماكن الثلاثة وما بينها من شوارع الإسكندرية وحواريها بجوامعها وكنائسها وأسواقها وكازينوهاتها ونهارها وليلها وغاراتها يتكون مسرح الأحداث.

واستحضار الأمكنة يتم بأبعادها البصرية والسمعية والشمية "من أمام صالة الكازينو تصخب بالأضواء الباهرة والخافتة والملونة، وعزف الموسيقى، وحركة الجرسونات، والأحاديث الهامسة، وتلامس الأيدى، وروائح الطعام، وتقارع الكئوس، والخمر، والقيء، والضحكات، وتعرى الأجسام والتصاقها". (ص ٢٦)

وأسماء الشوارع تدل على ما تتميز به المدينة بما أسميه "لقاء الثنائيات". البيت فى شارع الكنيسة الأمريكانية، ملاصق للكنيسة الإنجيلية، وبالقرب من نقطة شريف.. يطل فى الجانبين على شارع سيدى المتولى وشارع توفيق. (ص ١٩)

ويوظَّف المكان للدلالة على شخصية أصحابه، على نحو ما نقرأ حين يصف لنا الراوى الشقة التى سيقطن فيها مع الأسرة اليونانية، "وعلى الجدران صور عائلية، ولوحات مقلدة لأعمال فنانين عالميين، ومشاهد، خمنت أنها لمدن يونانية، تطل على الساحل، وأعلى باب الشقة من الداخل، عُلق صليب خشبى عليه نحت للمسيح وهو يضع إكليل الشوك" (ص ٣٤) وقد افتقدت البعدين الشمى والصوتى للمكان، ولعله كان اللا صوت، أى الهدوء.

أما أثناء الغارة حين يظلم المكان، فإن أبعاده الصوتية تبرز "حين انطلقت صفارة الإنذار، ترامت من داخل العمارة ومن الطريق أصوات متلاغطة: إغلاق أبواب ونوافذ ونداءات لأشخاص ودعوات، وأحاديث، وتحذير متكرر، إطفئ النور". (ص ١٠٤)

وأحيانًا تتعانق استاتيكية المكان مع ديناميكية الحياة، فيحتشد المكان بالزمان "اللون الأزرق يغطى الواجهات والنوافذ والشرفات الزجاجية. امتلأت الشوارع بالزى الكاكى: جنود الجيش والمتطوعين ورجال الدفاع المدنى. أجهزة الراديو

تتعالى فى الميادين والقهاوى والدكاكين: البيانات، الموسيقى العسكرية، التعليقات، المناقشات، أغنيات المعارك. أستمع إلى صوت عبد الناصر تخنقه الحشرجة: أنا فى القاهرة سأقاتل معكم ضد أى غزو وإلى آخر نقطة دم.. تتردد أسماء السد العالى وأيزنهاور ومحمود فوزى ودالاس وديان وحلف بغداد وإيدن وموليه ولويد وهمفرى ومنزيس وشبيلوف والأسلحة الروسية وبن جوريون وهمرشولد وعمر لطفى ولاكوست والبيان الثلاثى وبينو وثورة الجزائر..". (ص ٩٥)

-٣-

ولعل البعد الجسمى هو أهم أبعاد تقديم الشخصيات فى روايتنا، يتلوه البعد النفسى، نستشفه من تصرفات الشخصية. فديمترى بيضاوى الوجه، أبيض البشرة، عيناه زرقاوان دائمتا التلفت، ينسدل شعره الذهبى على قفاه، تتطاير خصلات منه، فيزيحها براحته إلى الوراء. (ص ١٤) وبالطريقة نفسها يقدم لنا السمسار الذى أرشده إلى الأسرة اليونانية ليستأجر غرفة منها، (ص ٣١) والسيدة اليونانية – التى لا يذكر اسمها – صاحبة هذه الشقة (صفحات ٣٤، ٣٧) وابنتها فرجينيا وزوجها بيروس، (ص ٣٨) وياسمين شقيقة ديمترى من والدته. (ص ٤٨) ويلاحظ أن كل هذه الشخصيات يقدمها لنا الراوى وهى فى حالة سكون، لكن حين تولَّد فى أعماقه إحساس جديد – على حد تعبيره – نحو ياسمين، عاد فقدمها لنا مرة أخرى فى حركتها "وجه طفولى برىء، وعينان تنطقان بطيبة واضحة، وابتسامة لا تغيب حتى وهى تتكلم، أو تنصت. تكلمت فتمنيت لو تطيل الكلام. ألحِق ردها بسؤال قد لا أتدبره، لمجرد أن تستمر واقفة، أو جالسة، أمامى تتكلم.

تستعيد السؤال – إن جاءت كلماته غامضة أو مبتورة – ببحلقة العينين وإمالة الرأس، فيتهدل شعرها على كتفيها وتتناثر خصلات منه على وجهها. قالت وهى تدلك أنفها الصغير بإصبعها.. تتابع عيناى حركة شفتيها الممتلئتين، وارتعاشة أهدابها.". (ص ٥٠، ٥١)

لكن فى أثناء إحدى الغارات، وحين كان حاتم والسيدة اليونانية وحدهما فى الشقة، وساد الظلام، وذُعرت السيدة وأمسكت ساعدىْ حاتم بيدين مرتعشتين، فإن الراوى حاتم يواصل تقديمه للسيدة – رغم الظلام – فى صورتها البصرية السكونية بدلاً من استخدام حواس الظلمة: السمع والشم واللمس "امتلكت السيدة اللحظة وحدها، ملأت المكان بقامتها الطويلة، والعروق الزرقاء الخفيفة تنبض فى عنقها، وزغب الشعر فوق شفتيها وفى ذقنها". (ص ١٠٨) تقديم لا يشعرك بالظلمة ولا بالتلامس، ولا بالذعر من جانبها، ولا بالشبق الذى استيقظ من جانب الراوى، فلا ذكْر لأنفاس دافئة لاهثة، أو ملمس بشرة لا تزال بها بقايا نعومة. شخصية طارق هى الشخصية الوحيدة التى لا يقدمها الراوى ببعدها الجسمى، ربما لأنه يعرفها عن قرب قبل زمننا الروائى، بينما بقية الشخصيات نتعرف عليها معه أثناء الحكى الروائى. ومعرفتنا بطارق تتم من خلال تصرفاته مع أخيه ابتعادًا فاقترابًا.

ولاشك أن شخصية حاتم كانت أكثر الشخصيات تطورًا فى روايتنا، كأنها برعم يتفتح ونحن نتابعها وهى تخطو نحو عالم المراهقة خطوات تتأرجح بين كثير من الحذر وقليل من المغامرة، فيعقد صداقات جديدة بجانبيها الإيجابى والسلبى، حين يأخذ ديمترى معه إلى الشاطئ الآخر، فيكشف له عن آفاق معرفة جديدة تشمل كبار كتاب الغرب قديمًا وحديثًا، وفى الوقت نفسه يتعرض – ومع هذا

الصديق نفسه – لتجربة شذوذ يرفضها بشدة وعنف. وفى الوقت نفسه يبدأ أولى خطواته نحو التعرف على عالم المرأة بشقيه العاطفى والحسى، أتاحت له ظلمة الغارات التماس معهما، مرة فى تجربته الرومانسية مع ياسمين، وأخرى فى تجربته الحسية مع السيدة صاحبة البيت حين ارتمت مذعورة بين ساعديه. فى هذين المشهدين عانق الشبق الخوف والموت، وذابت الفواصل بين الأنا والآخر "ثوان توقف فيها الزمن، ثم مضت" (ص ١٠٣) على حد تعبيره. ويلاحظ أن الرغبات الشخصية كان يمكن أن تظل هنا مَوءُودَةً لولا الحدث العام – حرب السويس وغاراتها – الذى أتاح الفرصة لتفجرها، فمصائر الشخصيات تحددها لنا الأحداث العامة أكثر مما تحددها إراداتها.

أما مرحلة المراهقة فقد جسدها محمد جبريل فى حياة بطله بأكثر من موقف مثل أحلامه أن ينفرد مع فتاته فى مكان ناء خال من البشر، ومحاولاته الفاشلة فى الكتابة وحلمه بالنشر، وقراءته روايات حب، كما حرص على أن يقدم لنا بطله من خلال أكثر من مستوى شعورى لاسيما من خلال أحلام يقظته.

– ٤ –

أما الحوار، فلم تكن هناك محاولات لتلوينه بما يعبِّر عن شخصياته، فقط بمجرد وصف له، كأن يصف الراوى حديث السيدة اليونانية بالعربية بأنها تحوِّل المذكر إلى مؤنث والحاء إلى خاء. (ص ٣٥) كما يذكر أنه كان يعانى فهم كلماتها "تختلط فيها اللهجة المصرية باللغة اليونانية مما يصعب فهمه". (ص ٣٧) بل إنه

أحيانًا يورد على لسانها ألفاظًا لا نتوقع نطقها على لسانها، مثال ذلك حين أبلغته أنها تؤجر الغرفة لأنها تحتاج إلى ما يساعدها على مصروفات البيت، فهي التي تنفق على نفسها، فسألها الراوى: وزوج ابنتك؟ فأجابته: يادوب ينفق على فرجينيا والطفل. (ص ٧٥)

-٥-

بقيت كلمة عن البناء الروائى، فهو مكون من لقطات، والانتقال من لقطة إلى أخرى يتم أحيانًا كما تنتقل الكاميرا من منظر إلى آخر، لا يربط بينهما إلا البناء الروائى وتلاحم اللقطات فى وجدان المتلقى، وأحيانًا كما يحدث فى بعض انتقالات اللقطات السينمائية، فنحن ننتقل من غرفة حاتم لنجد أنفسنا فى غرفة ديمترى، بحيث يقع فى روع المتلقى لثوان أن الحركة الروائية ما تزال فى مكانها، حتى ينتبه إلى ما حدث من نقلة. وقد تكرر هذا المزج السينمائى أكثر من مرة على نحو انتقالنا مع حاتم وهو فى غرفة مع ياسمين فى بيتها أثناء إحدى الغارات، إلى غرفة مع الأسرة اليونانية التى يقطن حاتم فى إحدى غرفها أثناء غارة أخرى. (ص ١٠٤)

والثنائية سمة أخرى من سمات البناء الروائى وعنصر من عناصره الدرامية: ثنائية الأنا والآخر، المصرى والأجنبى، شاطئ الإسكندرية والشاطئ على الطرف الآخر، يتباعدان حينًا ويلتقيان حينًا، وحاتم راوى السيرة يمثل الأنا أحد قطبى الثنائية، أما الآخر فيتركز فى الأسرتين اليونانيتين: الأسرة التى لجأ

إليها حاتم يؤجر إحدى غرف شقتها، وأسرة ديمترى وشقيقته ياسمين. ثم لا ننسى ثنائية حاتم الانبساطى وطارق الانطوائى، وكيف بدأت الرواية بانفصالهما وانتهت بالتحامهما، مما دفع "طارق" إلى تشبيه علاقتهما "بمصارين البطن". (ص ١٢٠)

ولعل هذه الثنائية بلغت ذروة تعقدها فى أسرة الشقيقين: ديمترى المسيحى وياسمين المسلمة نصف المصرية. وهكذا بينما كان الزوج يصلى فى الجامع كان ابن الزوجة يصلى فى الكنيسة. أما ياسمين فيتحقق فيها التحام هذه الثنائية؛ لأنها ثمرة زوج مسلم مصرى بمسيحية يونانية. وفى نهاية الرواية يتضح أن هذا الالتحام هش؛ لأن الأم اليونانية ما تلبث أن تعود مع ابنها ديمترى إلى اليونان، بينما تبقى ياسمين مع أبيها.

ومن حين لآخر تكشف هذه الثنائية عن نفسها: فإذا قال ديمترى "اليونانيون أنشأوا الإسكندرية "رد حاتم" والعرب أنشأوا القاهرة"، وإذا قال حاتم "البحر يفصل" ردَّ ديمترى "البحر لا يفصل"، وإذا ترك حاتم غرفته فوضى: الملابس مبعثرة، الكتب متروكة كيفما اتفق، ضلفة الدولاب غير مغلقة، فإنه حين يعود فى مساء اليوم الأول من استئجاره غرفته يفاجأ بإعادة ترتيبها، فيتساءل: هل هى السيدة؟

لكن تنازع الثنائيات ما يلبث أن يتحول إلى صراع: سحب لتمويل بناء السد العالى، فتأميم للقناة، فسفن حربية ومدافع تقصف وجيوش تعزو، فغارات ترعد وتبرق متفاعلة مع هذه السيرة الذاتية، منعكسة على العلاقات الفردية، فتفترق الأطراف بعد التقاء، وتتباعد بعد اندماج.

* * *

إن رواية "الشاطئ الآخر" الرشيقة حجمًا، ومن بعـدها "رباعيـة بحـرى" الأضخم لمحمد جبريل أيضًا، تنبهاننا إلى الحاجة لدراسة التوظيف الروائى لمدينـة الإسكندرية عند روائيين فى أدبنا الحديث مثل نجيب محفـوظ، وإدوار الخـراط، وإبراهيم عبد المجيد، وجميل عطية إبراهيم، ومحمد جبريل.. وبطموح أكبر: عنـد أدباء أجانب، مثل داريل فى رباعيته الشهيرة.

إبداع، القاهرة، فبراير – مارس (١٩٩٩).

النمل الأبيض

لعبد الوهاب الأسوانى

وتلاحم الواقع والرمز

فى هذه الرواية يستعيد عبد الوهاب الأسوانى عبق بيئته الجنوبية، ونَفَسه الروائى الذى سبق أن عرفناه فى روايتيه "سلمى الأسوانية" و"اللسان المر"،(*) فهو ما يزال يمتاح من بيئة طفولته وصباه فى جنوب البلاد بخصوصيتها المميزة حيث تلهب الشمس أعصاب قاطنيها، وتجعلها سريعة الفوران سريعة الهدوء، وهى بحكم موقعها الجغرافى بيئة وصّل بين أقصى الجنوب (أسوان والنوبة سابقًا) وشماله بما فيه من مدن وقرى.

وما تزال قضية الحرية تؤرقه: فى سلمى الأسوانية كان الإرغام على فصم علاقة عاطفية والارتباط بعلاقة مرفوضة، وفى النمل الأبيض كان الإجبار على فصم علاقة زوجية قائمة، والتلويح فى المقابل بعلاقة سرابية. غير أن الإجبار فى سلمى الأسوانية كان من جانب المجتمع وتقاليده التى تسوى بين الجميع – على الفرد الذى يريد أن يتفرد ويتميز – أما فى النمل الأبيض فكان الإجبار ممن يملك على من لا يملك، إضافة إلى أن الواقع أصبح مشحونًا بالرمز:

(*) انظر: يوسف الشارونى، رحلتى مع الرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.

- الحرب كانت زمان يا عرابى، الآن أصبحت لعائلة الزعيم أساليب جديدة تعجز عنها الأبالسة ذاتها. (عبد الوهاب الأسوانى: النمل الأبيض، دار الهلال، ١٩٩٥، ص ١٢)

وما تبدأ به روايتنا تعود فتؤكده فى نهايتها على لسان بطلها عامر وهو يهذى حين يتوهم أن هناك من يحقق معه: أنت متهم بتدريس مواد غير موجودة فى المقرر. قلت لتلاميذك إن اللورد كيتشنر وماريشالات فرنسا لا زالوا يحكمون لكن تحت رايات جديدة. (ص ٢٠٤) تلك إشارات واضحة إلى أن التطور فى التعامل بين الشخصيات الروائية على نطاق فردى مماثل لما حدث من تطور التعامل على نطاق دولى، ولعل كلا من التطورين يرمز إلى الآخر ويؤكده. وهذا التطور فى التعامل على النطاقين الفردى والدولى ليس إلا أحد المتغيرات الكثيرة التى تحفل بها روايتنا ابتداءً من محل البقالة الذى أصبح السوبر ماركت، وغزو السلع الاستهلاكية على حساب السلع الإنتاجية (بيع العجول لشراء التليفزيونات، بيع تراب الأرض الزراعية لأصحاب قمائن الطوب)، إلى استخدام الأدوات الكهربائية فى الريف، كما أصبح للبنات رأى فى مواضيع الزواج..

ولئن كان الإجبار فى سلمى الأسوانية يتم عن طريق تهديد الأب بتطليق الأم إن لم يوافق ابنهما على الزواج من قريبته التى يرفضها، فإن الإجبار فى النمل الأبيض على تطليق عامر لزوجته الحسناء جازية ليتزوجها إسماعيل بن توفيق بك الزعيم علاجًا لحالة نفسية أصيب بها، إنما يتم عن طريق الضغوط حينًا والإغراءات حينًا، والخداع لا المواجهة حينًا ثالثًا.

وقد أبدع عبد الوهاب الأسوانى **أربعة أصوات روائية** يقدم أصحابها رؤية متكاملة للتعليق على الحركة الروائية. راضية، رويتر الجماعة ومذيعة نشرة القرية. ثم العم رزق ينشد – وهو ينقر على دفه – بكائيات من السيرة الهلالية يتحسر فيها خليفة الزناتى على ضياع تونس. وبشير الزنديق الذى قام بوظيفته خير قيام حين وضع المؤلف على لسانه آراءً تمثل أقصى الاحتجاج على الأوضاع المحلية والعالمية فأعفاه من الالتجاء إلى الأسلوب التقريرى المباشر، كما أعفاه من أى اتهام قد يوجهه المتربصون إلى آراء هذا المتمرد مادام المؤلف قد سبقهم وجعل لقبه "الزنديق". لهذا فلا عجب أن يضع المؤلف على لسانه مثل هذا الكلام: "الحكومة الخفية التى تحكم العالم لن تسمح لأى بلد فى العالم الثالث أن يختار نوع الحكم الذى يريده، ومن يحاول ذلك فسوف يتعرض للتدمير المعنوى والاقتصادى والعسكرى.. الأمل الوحيد فى أن تتولى الشعوب أمر نفسها، لكن المشكلة فى أن أجهزة الإعلام التى تصوغ عقلية الشعوب صياغة سطحية حسب أوامر الحكومة الخفية". وهو كلام – كما نرى – يناقض بعضه بعضًا. لكنه وسط هذا التناقض – وربما بفضله – يقول شيئًا. وفى المقابل نستمع من حين لآخر إلى قراءات الصبى موسى لجده الشيخ الضرير يوسف لنصوص تراثية مختارة تستدعى قصة مصرع الحسين لتصبح صوتًا احتجاجيًّا آخر له دلالته وإيحاءاته من زاوية مقابلة؛ وكأنه يقول: إن ما يحدث فى عالمنا اليوم ليس جديدًا فتاريخنا حافل به، مثلما يقول إنشاد العم رزق: إن سيرنا الشعبية حافلة به أيضًا. وفى النهاية تلتقى هذه الأصوات الأربعة لتكوّن المناخ الموظف فنيًّا لكى يغلف الحركة الروائية.

كذلك فهناك اهتمام واضح بالأبعاد الجسمية **للشخصيات** وتشبيهها بتشبيهات من بيئتها تأكيدًا لانتمائها إليها واندماجها فيها وأنها – شأنها شأن النخيل والنيل – مكونات تشارك معًا فى معالم بيئيّه تهبها تفرُّدها وتميزها. مثال لك ما قاله راوى

القصة وبطلها عامر عن عمه الشيخ الغضبان: رفع سبابته فى حجم كـوز الـذرة وقال فى حسم. (ص ٣٣) أو عن ابن عمه عبد المجيد الغباشى: فكه الأسفل الـذى يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثـل ورق الخروع. (ص ٤١) كما يصف السيد عبد السلام وهو يتحدث حـديثًا لا يريـد أن يسمعه إلا عامر فيقول: ثم استطال عنقه الرفيع عندما أخذ يتلفت حوله فى ذعـر، فبدا برأسه الصغير الأصلع كالسحلية تطل من جحرها فـى تـوجس. (ص ١٦٧) وكما يكون البعد بصريًّا فقد يكون أيضًا سمعيًّا، ونلاحظ أنه لا يقدم شخصياته وهى فى حالة سكونية، بل وهى فى حالة حركية بل ربما فى حالة غليان، على نحو مـا شبه صوت الشيخ الغضبان وهو يتحدث بعصبية فيصدر عنه صوت شبيه بصوت القط حين "يتلو". (ص ٣٦) بل إنه أحيانًا ما يرى أجزاء من وجوههم كأنها لقطـة قريبة لآلة تصوير على نحو مـا نقرأ: بدا فكهـا الأسفل بارزًا أكثر مما يجـب. (ص ١٤١) أو قوله: توتر أبى وظهر الشريان الذى يشق جبهته حـين يغـضب. (ص ١١) وقوله: كانت أضراس أبى مجسمة على جانب وجهه وهو يصر عليهـا قبل أن يجيبه. (ص ٣٤)

كذلك فإن من أهم ما تميز به الشخصيات فى هذه الرواية هو إضفاء ألقـاب عليها تعبر عنها وهى غالبًا ما تكون ألفاظًا تطلقها البيئة عليهم سخرية منهم مثـل الباطل بمعنى الجبان، والغضبان، والعطشان، والغجرية، والناصـح، والزنـديق، وتارك الصلاة.. وهى فى معظمها شخصيات مقلقة ينتقم منهم المجتمع بإطلاق مثل هذه الألقاب عليهم. ويلاحظ أن هناك تضادًا بين بعـض هـذه الألقـاب وأسـماء أصحابها مثل: البشير زنديق، وحافظ تارك الصلاة.

أما الجازية بطلة القصة فواضح أن اسمها قد اختير للمقابلة بينها وبين جازية الهلالية، وما يمكن أن تؤول إليه لو أن بطلة هذه السيرة الشعبية قُدر لها أن تعيش فى عصرنا. لكن ليس هذا هو كل ما يربط بين بطلة روايتنا وبطلة السيرة الهلالية، بل إنها بتنقلها بين أزواج ثلاثة – عامر المدرس، وتوفيق بك الزعيم الإقطاعى، ثم عبد الودود أفندى الانفتاحى – كل منهم يمثل طبقة مختلفة أو مرحلة اجتماعية مختلفة، إنما تبتعد عن الشخصية الواقعية لتصبح أقرب إلى الشخصية الرمز. وفى المقابل نجد الراوى أو بطل روايتنا والزوج الأول للجازية يتعرض لنفس الضغوط لكنه لا يقبل السير حتى نهاية الشوط على نحو ما سارت وصارت إليه زوجته السابقة: بدأ مدرسًا ثم استقال بإغراء عبد الودود أفندى، لكنه ما لبث أن تراجع إلى قواعده، بل إلى ما قبل قواعده، حين استقال وقرر أن يزرع أرضه، وإن كان قد اكتشف أن والده كان قد أجَّرها قبل وفاته لعمه حجازى.

كذلك تميزت الرواية باندماج العالمين الخارجى والداخلى للشخصيات، فالطبيعة تعبِّر وتتجاوب مع ما يعتمل فى النفوس، بحيث يصبح هناك لون من التكامل الفنى والوحدة الوجودية والنفسية بين العالمين، مثل ذلك حين يربط الراوى بين إحدى بنات أعمامه التى لم تتزوج، والأرض والعطش: "رأينا سعدية بنت عمى تارك الصلاة، تخرج من حقل أبيها، تصعد الجسر، كل البنات فى سنها تزوجن وأنجبن. انفرجت شفتاها الممتلئتان عن شبه ابتسامة، كأنهما فى انتظار قبلة طال غيابها، صدرها الناهد يكاد يخترق الثوب الأحمر الذى انسدل على قوامها الذى يشبه التمثال الرشيق. وجهها الأسمر حلو التقاطيع تندى بالعرق. وفى الجو شاعت رائحة الأرض التى شققتها الشمس تنتظر الماء، اختلطت برائحة صادرة من هامات النخيل الذى أخرج طرحه فى نتوءات ذات لون بنى فى انتظار اللقاح..". (ص ١٢٨)

كذلك فإن أسلوب رواية "النمل الأبيض" له نكهته إذ كان أحد العناصر الناجحة التى تضافرت – مع العناصر الأخرى – فى تقديم المناخ الأسوانى. فهو أسلوب عربى فصيح أساسًا، لكن تتخلله من حين لآخر مفردات وتعبيرات من البيئة المحلية تضفى عليه طابعه الخاص المميز مثل قول العمدة عن توفيق بك الزعيم: ملعون أبوه من اليوم الذى كحتوا فيه بحر النيل، حتى يوم تاريخه. (ص ١٠) أو على نحو ما جاء فى خطبة عم عرابى التى تتضمن ألفاظًا مثل "مساعل" بمعنى مسائل، وقوله "حدانا" بمعنى عندنا، و"تقدروا تعملوا حاجات كتيرة" فمجموع مثل هذه الألفاظ والتعبيرات يقدم لنا بعدًا من أبعاد الشخصية وهو حصيلتها الثقافية، فى الوقت الذى يساعد على تقديم البيئة التى أفرزت مثل هذه الشخصيات، فهو أسلوب يقوم بوظيفة فنية مزدوجة.

كذلك فإننا نستمع من حين لآخر، إلى صوتين: صوت باطنى مهموس يعبِّر عن الشخصية، وصوت خارجي مسموع يعبر عن المطلوب والمتوقع اجتماعيًّا. فعلى سبيل المثال عندما دار نقاش بين عامر وزوجته الجازية وأحس أن علاقتها نحوه قد تغيرت، انتهى بهذا الحوار:

- على كل حال مبروك، أستأذنك لأبيت عند أهلى.

ملعون أبوك وأبو أهلك يا بنت عبد المعبود الباطل.

- أليس من الواجب أن تكونى بجوار أمى فى مرض أخى زاهر يا جازية؟

- نصف نساء النجع حولها، وزاهر فى تحسن، ثم إنك تعرف أننى أحب أن أشرب كوب لبن قبل النوم، وآخر فى الصباح.

أعرف ما تفكرين فيه.. سمعت بأن إسماعيل بـــك جـــن بـــكِ وتـــودين استثارتى لكى أطلقكِ، هذا بعيد عن شنبك وشنب الذين خلفوك.

- أستأذنك يا عامر.

فى ألف داهية.

- مع السلامة يا جازية. (ص ٨٥)

أما عنصر التشويق فهو عنصر ناجح ومؤثر باستخدام كلمات مثل: يهمس، سر، اختفاء. كذلك فإن التهكم والسخرية سمة واضحة من سمات الأسلوب الروائى عند عبد الوهاب الأسوانى.

والرواية تقدم لنا البيئة بـــأكثر مـــن طريقـــة: الطبيعـــة، النيـــل، النخيـــل، والعقارب.. ثم عن طريق الشخصيات: لغتها، ملابسها مثل العمامـــة التـــى تكفـــى أحيانًا لعمل شراع (ص ٣٢) وهو تشبيه مستمد من البيئة. ثم هناك النظام القبلـــى بسلبياته وإيجابياته، فالوقت – لاسيما فى المناسبات كالأفراح والمآتم – لا قيمة له، وفى المقابل هناك روح التكاتف لاسيما فى نفس هـــذه المناســـبات وفـــى حـــالات المرض، وما بدا عند القبض على زاهر.

وقد تلافى عبد الوهاب الأسوانى فى هذه الرواية مـــا ســـبق أن فاتـــه فـــى روايته الأولى "سلمى الأسوانية"، حيث لم يكن هناك دمج بين الجانبين **التـــسجيلى والحركى أو الوصفى والدرامى**، أما هنا فى روايتنا فقد نجح فـــى تقـــديمهما فـــى ضفيرة واحدة، وإن كان يمكن القول إن الجانب الحركى كانت له الغلبة بدءًا مـــن الشخصيات التى يقدمها فى حركتها لا سكونها، حركتها الخارجية أى وهى تـــتكلم وتنفعل تغضب وتضحك، وحركتها الداخلية أى وهى تتطور من وضع إلى وضع،

بعضهم يقاوم مثل عامر، وبعضهم يستسلم بل يرحب مثل الجازية.. حتـــى حركـ
الرواية ككل، حتى ليمكن القول: إن الراوية كلها رواية مجتمع فى حالة انتقال م
وضع اجتماعى إلى وضع اجتماعى آخر.. فهناك تخل عن قيم كان الإيمـــان بهـ
سائدًا وبزوغ قيم جديدة ما تزال مهتزة وموضع نقد فى ضوء القيم الغاربـــة. هـ
الهزة هى ما أرى أنها محور الرواية وهدفها، وأعتقد أن هذه هى الرسالة التى أر
عبد الوهاب الأسوانى إيصالها لقارئه بإبداعه روايته "النمل الأبيض".

ثم هناك أخيرًا هذان المستويان اللذان تحرك بينهمـــا أحـــداث الـــــروايـ
مستوى ظاهرى واقعى، ومستوى رمزى، كل منهما يؤكد الآخر ويشير إليه. و
أحد عناصر البناء الروائى. ففى بدايات تأزم العلاقة بين الجازية وعـــامر بـــسبد
طلب توفيق بك الزعيم تطليقها ليتزوجها ابنه إسماعيل، تظهر بقعة طينية يابسة فـ
أحد عروق الخشب التى تحمل السقف. (ص ٨١) وعندما وصل التأزم ذروته فـــ
منتصف الرواية "زادت مساحة الطين فى السقف حتى غطت ربع عروق الخشب
(ص ١٠٢) وتنتهى الرواية وقد انتشر النمل الأبيض فى عروق السقف الخـــشبيـ
واتضح أنها كلها تالفة، ولابد من هدم السقف كله، وإلا امتد الوباء إلى جميع بيود
النجع. فما لبث أن تعاون الجميع على هدم السقف حتى تهاوت عروقه كأنها تراد
مخلوط، وصبوا فوقها صفيحة كيروسين ثم أشعلوا فيها النار.

الثقافة، القاهرة، يوليو (١٩٩٨)

"فرس النبى" لنبيل عبد الحميد

هجائية روائية

الفن والأدب على مدى التاريخ إما عبادة أو احتجاج. وروايتنا "فرس النبى" رواية احتجاجية احتجاجًا عالى الصوت على ما يسود جانبًا من جوانب حياتنا المعاصرة من تسلق بعض فئات المجتمع إلى مراكز الثراء والسلطة تحت شعار: الغاية تبرر الوسيلة. وقد تبلورت هذه السلوكيات فى شخص محورها وبطلها الحاج قطب فى رحلته الصاعدة الهابطة بين المعلم فرس النبى الذى كان، والحاج قطب الذى أصبحه. وقد لخص لنا اللواء منصور عبد الجابر ضابط المباحث العامة تلك البداية والنهاية حين واجهه مغلبًا صيغة النفى بالنسبة لماضيه:

"المعلم فرس النبى لم يستول على أموال الناس بالباطل، لم يزور ولم يغش. لم يغدر برجاله ولم يلق بهم فى السجون. لم يقتل، ولم يقبل كرسى السلطة بالبلطجة وتخدير الرؤوس.. كل ما هناك أنه كان يساهم فى عدل الأمزجة المنحرفة، فى صهللة جو الشبورة الممتع. المعلم فرس النبى كان مجرد لاعب مبتدئ، يلعب فى عدة ملايين هايفة. أما الحاج قطب فقد تجرأ على عرين الكبار، زج برأسه بين رؤوسهم ليزاحم فى لعبة السياسة". (نبيل عبد الحميد: فرس النبى، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٨٨، ص ٢١٦).

ولنلاحظ أن "فرس النبى" اسم حشرة قارضة تلهتم ما تقابلها من نباتات، أما القطب فهو المحور الذى يدور فى فلكه ما حوله ومن حوله. وقطب القوم سيدهم.

واللواء منصور عبد الجابر – ولنلاحظ أسمه أيضًا – هو أحد الذين أقـامهم البناء الروائى موازيًا للحاج قطب الذى استعان به فشارك فى محاولة القضاء عليه. ولنلاحظ أنه لم يكن أقل انحرافًا – لكن على طريقته – غير أنه كان شخصية فنيـة محظوظة لأن لم يكن بطل روايتنا ولا محورها الذى يقع عليـه عـبء ارتكـاب الجرائم واحدة تلو الأخرى: بناء برج ذى عشرة طوابق مخالفة، الاستيلاء علـى أرض الغير، شراء حديقة حكومية بأبخس الأسعار لبيعها بأعلى الأسعار، تزييـف الانتخابات العامة.. ولا يقع عليه عبء هذه المكاسب المؤقتة ثم عبء عقابه علـى ما ارتكب. فمنصور عبد الجابر لم يكن المقصود من إبداعـه إلا أن يكـون أحـد الأيادى الباطشة. ولكي يستطيع أن ينجح فى دوره فلابد أن يكـون موازيًـا فـى الانحراف لبطلنا، لكن دون اهتمام بأن ينال عقابه أو نشهد نهايته المهـزوزة كمـا شهدنا نهاية بطلنا الحاج قطب. فمصيره خارج أحداث روايتنا، وربمـا أمكـن أن نتابعه فى جزء تال، وربما ننساه بعد أن أدى دوره المطلوب منه.

لكن المعلم فرس النبى ليس مقطوع الصلة بالحاج قطـب، فالحـاج قطـب بذوره وجذوره ترجع إلى المعلم فرس النبى. فتجارة المخدرات لها نهايات مختلفة، اختار من بينها نبيل عبد الحميد تلك النهاية لأنهـا تـساعده علـى تقـديم رؤيتـه الاحتجاجية.

وروايتنا تبدأ بعودة الحاج قطب من الحـج اسـتكمالاً لـديكور الشخـصية التنكرية التى يتأهب ليتحرك بها على المسرح أمامنا، فيبهرنا حينًا ويرهبنـا حينًـا لكنه لا يستولى على قلوبنا أبدًا، لأن نبيل عبد الحميد يطلعنا دائمًـا علـى الوجـه الآخر للعملة، وكأنما نراهما معًا فى وقت واحد، أو كأنهما مجدولان فى ضـفيرة واحدة.

ونعلم أن برج التوحيد والنور – وهو اسم أطلقه القطب تمشيًا مع فريضة الحج – أصبح جاهزًا للتسليم، وأنه تجاوز الترخيص بعشرة أدوار، وأن أحدًا لن يستطيع أن يهدم الأدوار المخالفة لسبب بسيط: ذلك أنه أهدى بعض شقق هذه الأدوار بالذات لأبناء بعض كبار المسئولين وأقاربهم. بالإضافة إلى أن شقة أبى العيون المحرَّزة فى أعلى الأدوار المفروض إزالتها، مما يتطلب ضرورة تأجيل تنفيذ إجراءات الإزالة.

وأبو العيون شخصية أخرى أقامها البناء الروائى لتشارك فى التنغيص على الحاج قطب. فالشر يستفز شرًّا مقابلاً، لينتهى الأمر بتحطيم كل منهما للآخر. فأبو العيون تاجر مخدرات – وزميل سابق فى هذه المهنة للحاج قطب – حاول أن يغرى القطب بالعودة إلى تلك التجارة المجزية بالإضافة إلى مشروعاته الجديدة، لكن القطب كره أن يكون هناك من يذكِّره بتلك التجارة التى عدل عنها، فباع لأبى العيون شقة فى الدور الأخير ببرج التوحيد والنور، ثم دس له المخدرات فى هذه الشقة وتحين فرصة وجوده فيها وأبلغ المأمور ياسر الشاهد. وبذلك تخلص – أو هكذا توهم – من أبى العيون الذى كان يضايقه، فسجْن أبى العيون لم يحل بينه وبين التخطيط للانتقام من عدوه، فنستمع فى نهاية الرواية إلى من يتصل بالقطب تليفونيًّا ليهدده معلنًا "صديق صديقك يبقى صديقك، ومحسوبك يبقى صديق أبو العيون، مفهوم يا أبو الفوارس؟" وظل هذا الصوت يلاحقه – لا بالمكالمات التليفونية فقط، بل بالأعيرة النارية المباغتة – حتى تنتهى روايتنا بهذه الجملة التى تجمع بين النقيضين "أين ملابسى الجديدة، أين ملابس مجلس الشعب. وعندما هم من سريره تفجر صوت الطلقة المباغتة وهى تحف بأذنه فى سرعة رهيبة".

* * *

كذلك نطلع على جانب آخر من حياة الحاج قطب، أو مـا يـسمى بالحيـاة الخاصة، فهو يتوق إلى الولد حتى لا تتناثر كل هذه الثروة التـي تتـضخم بـشتى الوسائل. وكان الشيخ درديري قد نصحه بأن يتزوج امرأة اسمها انـشراح فـسيكون منها الولد، وحين اكتشف أن زوجة سائقه الأسيوطى اسمها انشراح، لم يتردد فـي وضع المخدرات تحت مقعدة، دون أن يدرى السائق عنها شيئًا، فلما فـتش أفـراد الكمين السيارة وجدوها. وحققت الخطة هدفها، فقُبض على المـتهم البـرىء ولـم يصدق أحد دفاعه وحُكم عليه بالسجن. وخدع الحاج قطب انشراح حين طلب منها أن تبصم على ورقة أوهمها أنها توكيل منها للمحامى فى قضية زوجها، بينما كانت فى الحقيقة طلبًا للطلاق. ووجدت انشراح وابنتاها من الأسيوطى أنهن محتاجـات إلى رجل بجانبهن. وهكذا أصبحت انشراح زوجة للحاج قطب، فحاملاً منه بهـدف أن يكون الولد هو الثمرة المرتجاة من هذا الحمل، وهو الذى يضفى على الروايـة من أولها حتى نهايتها طابع الحلم والأمل ومعنى الانتظار. ولكثرة تكـراره نـسينا نحن القراء أنه احتمال لا يتجاوز خمسين فى المئة، فلما اكتشفنا إلى أية فئة ينتمـي الحاج قطب بتنا نأمل أن تكون الثمرة عكس ما يتمنى. لكن مؤلفنا كان أبرع وأكثر حنكة من أن يحقق ما توقعنا، ذلك أن انشراح – فى لحظة ثورتها على الحاج قطب بعدما اكتشفت جريمته التى ارتكبها فى حق زوجها ثم خدِعته لها ليـسلبها حبيبهـا الأسيوطى – تخلصت من جنينها لتحرم الحاج قطب من أن تعطيه أية ثمرة علـى الإطلاق، فلا يربطها به رابط.

*   *   *

صحيح أن الحديد لا يفله إلى الحديد، فقطب لم يكن له إلا أمثال منصور عبد الجابر وأبى العيون للوقوف فى مواجهته، لكن ساندتها إلى جانب ذلك قوى يمكن القول إنها تنتمى إلى الجانب الخيِّر فى النفس البشرية، أو على الأقل تنفر من الشر والفساد وأساليبها. لعل أبرزها فى روايتنا عباس رجل الحاج قطب وساعده الأيمن. ويكشف لنا حبه لفائزة الابنة الكبرى لانشراح والأسيوطى أن هذا العباس كما رأته فائزة "هو الرجل، وهو المراد، بكل نقائه وكل تلقائيته". رغم ما فى ذلك من مخاطرة وخطر عليه من أمثال القطب الذين لا تعرف الرحمة قلوبهم إذا توجسوا فى أعوانهم أى تصرف دون مصارحتهم.

وتمرد عباس على ولى نعمته الحاج قطب لم يكن أمرًا جديدًا عليه، فقد سبق أن تمرد على وضعه حين كان مجندًا متطوعًا فى قوات الأمن المركزى حين تساءل ذات لحظة: لماذا يزرعونه دائمًا فى مواجهة الجماهير، وظهره إلى الموكب الذى يمر بالشارع أو الاحتفال الرائع أو إلى ماتش الكرة المثير؟ لماذا عليه أن يترصد العيون المتطلعة والأكف المصفقة والهتافات الصارخة، ليحرم من متعة الفرجة؟ وهكذا أعطى ظهره إلى موكب الرئيس. فطردوه من الخدمة وحكموا عليه سنة بالحبس. وعندما خرج تعرَّف على القطب فى مكتب مأمور السجن. يومها لم يجد أى مأوى يلوذ به سوى أن يطاوع هذا الرجل ويذهب معه.

وهكذا فإن مجرد تطلع عباس للارتباط بفائزة كان دلالة على نقاء طبيعته من ناحية، وعلى تمرده على القطب وأساليبه المنحرفة من ناحية أخرى. وقد أدت هذه العلاقة العاطفية بينه وبين فائزة إلى أن يكشف لها ولنا نحن القراء عن جانب من جوانب الفساد المغموس فيه القطب، وكيف خطط لاتهام الأسيوطى بإحراز المخدرات وخدع انشراح ليستولى عليها.

أما الطرف الآخر الذى وقف ينذر القطب وينـدد بتـصرفاته فهـو الـشيخ دردير. ونبيل عبد الحميد حريص ألا يقحم على شخصياته ما ليس فى طـبعهم ولا طبيعتهم، فالقطب رجل واقعى عملى لا يسمح للغيبيات أن تسيطر عليه. لهذا فقـد حرص مؤلفنا أن يكشف لنا عن الجذور التى أدت إلى ذلك التأثير الذى يمكـن أن يكون لشخصية مثل الشيخ دردير على شخصية مثل الحاج قطب. ذلك أن أخـاه عبد التواب – الوحيد الذى بقى من إخوته على قيد الحياة – همس للقطـب وهـو يحتضر على أثر إطلاق الرصاص عليه انتقامًا من إحدى جـرائم أخيـه القطـب، همس قائلاً: كله بأوانه يا قطب يا خويا، الرزق والولد بيد الله، إسـمع زُرْ الـسيد البدوى، إبحث عن الشيخ دردير وكلمه، إفتح له قلبك ومَن يعرف، فعلى العبـد أن يأخذ بالأسباب.

ولأن القطب كان من عجينة غير عجينة أخيه فإنه لم يستمع إلى نـصيحته، غير أن عقدة الـذنب ما لبثت أن استيقظـت تطارده وتؤنبـه حيـث إن مـصرع عبد التواب كان بسببه. فراح يسترضى روحه بكل الوسائل: واظب علـى إقامـة ختمة المولد النبوى كما كان يقيمها أخوه بنفس السخاء وفى نفس المكان، ورصـد لزوجته وابنته الوحيدة ما يكفل لهما عيشة طيبة. ثم زار السيد البدوى عدة مـرات حتى عثر على الشيخ دردير، وباح له بمشكلته. ورغم أنه – ولطبيعتـه المغـايرة لهذا اللون من الفكر – لم يقتنع بجو هذا الشيخ، ولم يستوعب الكثيـر مـن لغتـه وتهويماته، فإنه عمل بنصيحته. فاستولى على انشراح الوحيدة التى عرفهـا بهـذا الاسم تنفيذًا لنصيحة الشيخ دردير حتى تأتيه بالولد.

وها هو ذا الشيخ درديز يطفو فجأة من غبش الذكريات، كأنه ضمير يؤرق هذا الخارج على قيم المجتمع وأعرافه، والمنضم إلى مجموعة وضعت لها قيمها وأعرافها الخاصة بها، وسخرت مم عداها. لكن ما تزال القوى المضادة تناضل دون يأس فالصراع بين الخير والشر لا يهدأ. ولعله من أروع فصول روايتنا ذلك الفصل الثامن والأربعون الذى تتابع فيه لقاء الشيخ درديز بالقطب، أو الضمير مع هيكل إنسان غاب عنه الضمير. ويحرص نبيل عبد الحميد أن يقدم لنا ظاهر كل منهما متناقضًا مع باطنه: فلحية الشيخ درديز متناثرة الأطراف، والحاجبان منكفئان على عطب العينين، والحلقة معلقة بحلمة الأذن تتأرجح، والشعر ملبد نافر، تحت العمامة الكالحة. "ثم مد بيده بغتة إلى كوب الليمون الموضوع على المكتب وتجرعه بصوت خشن، وتركت أصابعه المتسخة بصماتها على الزجاج الشفاف ولم يطق القطب رائحة ثيابه المتقيحة فتراجع فى كرسيه".

وبين استغراق الشيخ فى النوم فجأة من حين لآخر إلى درجة شخيره المرتفع، ثم يقظته ليطلق تصريحاته التهويمية، أعلن أنه جاء ليرى فرس النبى، "لكنى لم أجده". كما لم يعترف بأن القطب قد انصاع لنصيحته وتزوج امرأة اسمها انشراح لتأتيه بالولد؛ لأن القضية قبل أن تكون قضية زواج باسم أنثى معين، هى قضية أسلوب هذا الزواج. وعدم الاعتراف بهذا الزواج ليس إلا استنكارًا غير مباشر أن يتم عن طريق تلفيق القطب تهمة لبرىء. وهذه نبوءة جعلتنا نتوجس نحن القراء أن الولد لن يجيء. وإذا كان مجيء الولد رمزًا لتحقيق خطط القطب ونجاحها، فإن عدم مجيئه معناه فشل هذه الخطط. وهكذا لعبت هذه الرؤيا التى تأرجحت بين الصحو والمحو كما يقول الصوفية دورها بوصفها شهادة صدق ونبوءة وإنذار وسط هذا الجو المزدحم بالأكاذيب والعطب.

ونحن نلاحظ أن هذا اللقاء يتم على حافة الحلم واليقظة، تؤكد ذلك افتتاحية هذا الفصل حين نقرأ: "بدأت الحركة تهدأ وتسكن فى قصر القطب، والأضواء تخفت بالتدريج من الصالات والحديقة، وعمال النظافة ينتهون من أعمالهم ويجمعون أشياءهم. تمطى القطب فى إرهاق، ثم أسند رأسه على حافة المقعد وأغمض عينيه. فهل كان لقاؤه بالشيخ دردير فى منامه أم يقظته؟ يبدو أن أسلوب اللقاء يريد أن يوحى لنا بأنه لقاء فريد، لقاء بين بين، فلا هو يقظة تامة ولا حلم تام، لا منبثق من الماضى فقط ولا حاضر فقط، لعله خليط منهما.

بقيت كلمة عن **الأسلوب**، فهو سلس واضح يقترب فى بعض الفقرات من لغة الشعر فى لغته وتشبيهاته، كتلك الفقرة التى تصف عوامة المكشوف بك أخى الوزير والتى يستخدمها كباريه. لكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن روح الدعابة أو التهكم والسخرية قد غابت من روايتنا مع أنها أسلوب فنى احتجاجى وتنفيسى ناجح فى مثل هذه الروايات الهجائية.

* * *

إن رواية "فرس النبى" إدانة لمافيا فى مجتمعنا لا تتورع عن استخدام أخس السبل، على حد تعبير القطب حين يصف أسلوب منافسه الوزير فى الانتخابات، وهو أكثر انطباقًا عليه.

وقد نجح نبيل عبد الحميد أن يقدم لنا شخصية بطله مجسمة بأكثر من بُعد من أبعادها: ماضيها وحاضرها، باطنها وظاهرها، وعلاقاتها الدالة المتشعبة، ونقاط ضعفها. حتى المسكوت عنه كان دلالة من دلالات الشخصية. فنحن نفتقد فى الرواية كلها أنه أدى فرضًا من الفرائض كالصيام أو الصلاة، اللهم إلا أداة فريضة

الحج استكمالاً لديكور شخصيته التنكرية كما سبق أن ذكرنا. كما أنه ليست هنـــاك إشارة إلى مستوى تعلمها، مما يدل على أن مستوى التعلم – أيًّا كان – لــيس لـــه كبير أثر على مثل هذه الشخصيات، وأن الأهم هو المناخ الــذى يــسىء الــبعض استغلاله فيفرز مثل هذه الشخصيات الجرثومية التى تنشر عدوى انحرافهـــا فـــيمن حولها، وتدخل فى صراع مع أمثالها فى معارك تنتصر فيها – من وجهة نظرها لا نظرنا – حينًا، ثم تأكل بعضها بعضًا فى النهاية.

وقد عاب البعض على رواية "فرس النبـــى" أن الغلبـــة فيهـــا للشخـــصيات السلبية، وأن الخير لا يتكافأ مع الشر. ونسى هؤلاء أن فى تراثنا العربى لونًا مـــن الشعر اسمه "الهجاء" وأن الشاعر إذا ذكر فضائل مهجوه لتتوازن مع سلبياته فـــإن قصيدته لا تحقق الهدف المرجو منها. وهذا هو ما أراده نبيل عبـــد الحميـــد مـــن روايته "فرس النبى"، ومن هنا أطلقت عليها "هجائية روائية".

فتحية لنبيل عبد الحميد وللمجلس الأعلى للثقافة الذى أتاح نشر هذه الروايـــة الاحتجاجية.

الثقافة الجديدة، القاهرة، أغسطس (١٩٩٩).

"مصرع ألماس" لياسين رفاعية
وزخم اللعبة الروائية

ياسين رفاعية أديب سورى من جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية. جرب قلمه فى أكثر من قالب أدبى. فله فى الشعر ثلاثة دواوين.. "جراح" نشره عام (١٩٦١)، ثم "لغة الحب" عام (١٩٧٦)، ثم :أنت الحبيبة وأنا العاشق" عام (١٩٨٣). كما كتب قصصًا للأطفال أولها مجموعة من اثنتى عشرة قصة بعنوان "العصافير تبحث عن وطن" نشرها عام (١٩٧٨)، ثم القصة "الحطاب وشجرة الأرز"، وقصة "الأفعى والولد السارق" نشرهما عام (١٩٨٠)، ثم سلسلة "الورود الصغيرة". كذلك أصدر خمس مجموعات قصصية هى: "الحزن فى كل مكان" عام (١٩٦٠)، ثم "العالم يغرق" عام (١٩٦٣)، و"العصافير" عام (١٩٧٤)، و"الرجال الخطرون" عام (١٩٧٩)، وأخيرًا "نهر الحنان" عام (١٩٨٣). كما أصدر كذلك ثمانى روايات هى : "الممر" عام (١٩٨٧)، و"مصرع الماس" عام (١٩٨١)، و"وردة الأفق" عام (١٩٨٦)، و"دماء بالألوان" (١٩٨٨)، و"رأس بيروت" (١٩٩٣)، ثم "امرأة غامضة" عام (١٩٩٣) ومسرحية أحداثها الحروب الأهلية اللبنانية. كما نشر كتابًا عنوانه "ذكريات" عام (١٩٨٩) عن رفاق رحلوا عن عالمنا هم أمين نخلة وفؤاد الشايب ومعين بسيسو وصلاح عبد الصبور وخليل حاوى. هذا بالإضافة إلى نشاطه فى الصحافة الأدبية، ومقالاته النقدية، التى تتسم

بالإيجاز والعمق ونفاذ البصيرة والتى كان يوالى نشرها فى صحيفة الشرق الأوسط التى تصدر فى لندن. وآخر رواياته "وميض البرق" عام ٢٠٠٣ ويعالج فيها قضايا ميتافيزيقية وتماسها بالموت والتصوف بأسلوب شيق متدفق كما يتساقط فى وعـــى الرواى لا يعرف التوقف.

وتُعد "مصرع الماس" إحدى العلامات الدالة على لـــون مـــن ألـــوان الفـــن الروائى عند ياسين رفاعية، حيث إن لكل رواية مذاقها الخاص ومناخها المميـــز. ونحن نعرف من ملاحظة كتبها ياسين رفاعية فى نهاية روايته "امرأة غامضة" أن "مصرع الماس" كانت تطويرًا عن قصة سبق أن نشرها ثم تبـــين لـــه أن أحـــداثها تصلح خامة روائية، شأنها فى ذلك شأن رواية "امرأة غامضة"، التى كانت بدورها تطويرًا عن قصته القصيرة "نهر حنان".

وتنقسم رواية "مصرع الماس" إلى قسمين، كل منهما مواز للآخر وتكـــرار وتأكيد له تنويع عليه، كالنغم وقراره فى اللحن الموسيقى. فالزمن الروائى للقسمين هو أواخر العشرينيات، أو مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين حين كان المستعمر الفرنسى قد فرض احتلاله على سوريا، وكان الجيل الذى قاوم هذا الاحـــتلال مـــا يزال أفراده أحياء، بينما كان هناك جيل جديد نما فى ظل هذا الاحـــتلال وآثـــاره، وأصبح بالنسبة له تاريخًا وواقعًا تتشابك فيه المصالح بمشاعر النفـــور الوطنيـــة. ونحن نتلقـــى رواية أحـــداث الـــقصتين من أفراد الجيلين سواء أكانوا مـــشاركين أو مشاهدين أو سامعين، وتلك سمة تتميز بها روايتنا، إلى جانب سمة التوازى التى يميز بها البناء الروائى على مختلف المستويات، بالإضافة إلى سمة ثالثـــة يمكـــن تسميتها بالمفارقة.

وتتميز سمة **السرد الروائى** فى "مصرع الماس" بزحمة الرواة بالنسبة لحجم الرواية (٩٩ صفحة من القطع المتوسط)، حتى لقد عدهم الدكتور سامى سويدان فى دراسته القيمة المحلقة بنهاية الرواية بأنهم أكثر من أربعين راو، بالإضافة إلى الرواى الأساسى للحكاية، يتفاوتون بين راو غائب لا وجود له فى الإطار الزمانى - المكانى للحدث، أى راو مجهول هو مصدر الحكايات الخارقة والأساطير التى لا تستند إلى دليل، لكن وظيفتها الفنية هى العمل على التكامل الأسطورى للمناخ الروائى حيث إن مسرح القصتين هو حى العقيبة الشعبى، وبطل القصة الأولى - بل بطل الرواية "الماس" شخصية أقرب ما تكون إلى شخصية القبضاى أو الفتوة فى الأحياء الشعبية إلى عهد قريب، وسليل أبطال السير الشعبية. أما بطل القصة الثانية فهو أبو عبدو الحكواتى الذى يروى فى المقهى السير الشعبية. وترد على لسانه نصوص منها ذات دلالة. وتتشابك العلاقات بين "الماس" بطل الحى الشعبى وبطول السيرة الشعبية حين كان الحكواتى أبو عبدو لا يفك أسر عنترة أو يُخرج سيف بن ذى يزن من القمقم إلا برجاء من "الماس" (ياسين رفاعية: مصرع ألماس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط ٢، ١٩٩٤، صفحات ٥٣، ٥٤) وأن سكان الحى يربطون بين الماس وعنترة "حتى كأنهما معًا فارس واحد". (المرجع السابق، ص ٥) بل إن النص الشعبى يتشابك مع الواقع القصصى حين نستمع إلى آخر مشهد يوريه أبو عبدو من مشاهد عنترة قبل قتله وديع اليهودى والقبض عليه وتعذيبه، والذى ينتهى بهذا الختام "قال الراوى: يا سادة يا كرام أعزكم الله وحماكم من سوء اللئام. وسار عنترة ومن معه من الأبطال عائدين إلى الديار، وقد ظن أن الزومان سالمه وصافاه، وأنه سينعم بعبلة ويبلغ مناه، وهو لا يعلم أن ظروف الزمان، تفعل ما لا يخطر على بال إنسان". (صفحات ٥٧، ٥٨)

ثم هناك راو مُشاهد لا يقوم بأى دور إيجابى، وهو إن لم يكن مجهول الشخصية كالراوى الغائب إلا أنه شخصية ثانوية، ولأنه يروى ما يحدث من وجهة نظره فإن روايته لا تقدم الحقيقة كلها. فنحن لا نتلقى معظم الأحداث فى تسلسلها الزمنى، بل من رواة شاهدوا نتائج أفضت إليها مقدمات سابقة لا تتكشف لنا بكاملها إلا فى مرحلة تالية على لسان رواة مشاركين فى صنع الحدث، وهم هنا شخصيات رئيسية فى الغائب.

الحدث ← عودة إلى الوراء

حاضر ← ماض

رؤية ناقصة أو خاطئة ← اكتمال الرؤية ومعرفة الحقيقة

- العفاريت التى ظهرت فى المقابر للجنود الفرنسيين (رواية أحد آباء أصدقاء الرواى المجهول) ← هى عباءات بيضاء ألبسها الماس صلبانًا وحرك خيوطها فبدت فى ضوء القمر كأنها أشباح (رواية الماس لرواد المقهى)

- مقتل حسنية البلطجى وأبى عجاج (رواية الرواى المجهول) ← قتلهما الماس بسبب علاقتهما الآثمة (رواية أبى العز عن رواية ألماس له)، وكذلك بسبب عشق ألماس لحسنية لكنه حريص على أن يصون علاقتها الزوجية بأبى الود بينما هى تخونه مع أبى عجاج (رواية أبى خليل البساتنة عن رواية ألماس لحصانه الأبيض).

- مقتل امتثال ابنة أبى عبدو (رواية الخياطة لور التى حكمت على الكولونيل جاك بالعجز لأن زوجته جوزفين تمارس الجنس مع بائع الحليب السورى، لهذا لم تخش من علاقة امتثال التى كانت تتردد عليها لتتعلم مهنة الخياطة بهذا الضابط الفرنسى. ويمكن القول هنا إنها بسلبيتها شاركت فيما ترتب

على ذلك من نهاية مأساوية) ←—— قتلها أخوها عبدو بعد أن تيقن أنها فقدت عذريتها (رواية نذير مؤجر الدراجات الذى يقضى حكمًا عشر سنوات بسبب اقترافه جريمة اعتداء جنسى، وذلك عن رواية عبدو له بعد الحكم عليه وسجنهما معًا. وكذلك رواية الضابط الفرنسى فى خطابه لأبى عبدو).

ونتيجة لذلك فإن الأزمنة فى الرواية تتداخل، ولنأخذ واقعتين فى القسم الثانى من روايتنا مثالاً على ذلك:

أبو عبدو فى السجن منذ عشر سنوات	حاضر قصصى
أبو عبدو قتل وديع اليهودى	ماض قصصى
عبدو قتل أخته امتثال	حاضر قصصى
تصرفات امتثال التى أدت إلى قتلها	ماض قصصى

ونحن نلاحظ أن العملية السردية تتم بأكثر من طريقة. فإلى جانب أسلوب الحكى المباشر، فإننا نستمع إلى اعتراف ألماس لأبى العزم عن دافعه إلى قتل حسنية وأبى عجاج، وكذلك اعترافه لحصانه الأبيض حين كشف له عن حبه لحسنية وحرصه على شرفها ثم اكتشافه خيانتها لزوجها. كما نقرأ رسالة الكولونيل جاك لأبى عبدو ويكشف فيها عن إسلامه وزواجه سرًا بامتثال، ونيته فى زوجها – إثر خروج أبى عبدو من السجن – على سنة الله ورسوله. وبالإضافة إلى أساليب الحكى والرسائل فإننا نستمع كذلك إلى الراوى الشعبى وهو يروى فقرتين من سيرة عنترة.

هنا نلاحظ أن لأسلوب هاتين الفقرتين نكهته الشعبية الخاصة سواء من حيث أسماء الشخصيات والقبائل أو أسلوبها المتأرجح بين الفصحى والعامية أو سجعاتها وتشبيهاتها بحيث يصبح أسلوبًا مميزًا له دلالته على مضمونه. كذلك فإن ما يرد

على لسان ألماس مطعم بألفاظ شعبية سورية مثل: تلطيت وراء الحائط.. نفر أبو عجاج من يدى كالزئبق.. تركتها وهى تعلبط كدجاجة، مما يميز أسلوب ألماس كذلك ويدل على شخصيته الشعبية. وفيما عدا ذلك فإن أساليب الرواة متشابهة، وربما لكثرتهم، وربما لأنهم ليسوا الشخصية الروائية الرئيسية، وربما لأن الأدوار قد وُزعت عليهم من مصدر واحد.

وكما نتساءل عمن يكون الراوى فى روايتنا فإننا يمكن أن نتساءل عمن يكون المستمع، صحيح أن مختلف الروايات موجهة إلى القارئ أو المستمع المجهول فى النهاية، لكنها أحيانًا لا تكون موجهة إليه توجيهًا مباشرًا، بل عن طريق وسيط. فالمستمع الأول لاعترافات ألماس هم رواد مقهى الحى مرة، وصديقه أبو العز مرة أخرى، وحصانه الأبيض مرة ثالثة. والمستمع الأول لاعتراف الضابط الفرنسى هو الخياطة لور أولاً، بينما المستمع الأول لها هو الضابط السورى المحقق. والمستمع للحكواتى أبو عبدو هم رواد المقهى، ولابنه عبدو فى السجن هو نذير مؤجر السيارات المسجون معه. وفى بداية الرواية نستمع نحن القراء إلى الأساطير التى تحاك حول ألماس من خلال ما ترويه الأمهات لأطفالهن (ص ١١) أو الأب لابنه. (ص ٨٠) وهكذا فإن القارئ يستمع إلى راو عن راو ثان وربما عن راو ثالث فرابع.. مثال ذلك فإن الرواى الأخير يروى عن أبى العز الذى يروى عن الضابط السورى المحقق الذى يروى عن السيدة لور خياطة الصالحية التى تروى عن الكولونيل الفرنسى مرة وعن امتثال مرة أخرى، خمسة رواة يتداخلون ويشمون من خلال بعضهم البعض.

السمة الثانية التى يتميز بها البناء الروائى فى مصرع ألماس هى ما يمكن تسميته بسمة **التوازى** الذى نجده مبثوثًا فى عدة مواقف:

- تسرُّع ألماس فى قتله لحسنية البلطجى وأبى عجاج.
- تسرُّع عبدو فى قتله لأخته امتثال.

يقول أبو العز لألماس: "محاكمتك السريعة لحسنية ومن بعد أبو عجاج، وقرارك السريع بالإجهاز عليهما جعلت حياة أبو الود لا تطاق". (ص ٣٨)

ويقول الكولونيل جاك فى رسالته التى كتبها قبل رحيله إلى فرنسا لأبو عبدو، وبعد أن قتل عبدو أخته امتثال: "كنت أنتظر فرصة خروجك من السجن لأحقق هذه الأمنية، لولا تسرعك يا سيدى بإصدار الحكم عليها. صحيح أن الخطأ الفاحش الذى ارتكبناه معًا وقع قبل ليلة واحدة فقط. لكن لا أنت، ولا ابنك، أتحتما لنا الفرصة لتصحيح هذا الخطأ بالزواج على سنة الله ورسوله". (ص٨٣)

- موقف أبى الود من زوجته حسنية البلطجى التى خانته مع أبى عجاج.
- موقف الكولونيل جاك من زوجته جوزفين التى خانته مع بائع اللبن السورى.

يقول أبو العز لألماس عن أبى الود: "عندما رويت له الأسباب التى دفعت بك إلى قتلها (يقصد حسنية البلطجى) تمنى لو لم تفعل. كنت أحس وراء نظرته ذلك الأسى الفاجع. كان يريدها أن تبقى إلى جانبه مهما كان الثمن، بل كان يتمنى أن تعيش حياتها التى حُرمت منها بسبب حالته الميئوس منها، شرط أن تبقى إلى جانبه". (ص ٣٨)

ويقول الكولونيل جاك عن زوجته جوزفين: "إذا كانت مع بائع الحليب دون أن مسها بأذى فلا بد أن تعود، يا سيدة لور يحق لها.. أنا أقربها منذ زمن طويـــل. امتثال شغلتنى عن كل شيء". (ص ٦٨) أين جوزفين، من حقها أن تفعل ما فعلت، من حقها أن تذهب مع بائع الحليب إلى قريته وبيته الطينى وفرشه البسيط، وتترك كولونيلاً فى الجيش الفرنسى. أعرف كل شيء، ولن أحاول استعادتها. ألم أفعل أنا مثلها". (ص ٧٣)

هذان الموقفان متشابهان ومختلفان، متشابهان فى التسامح مـــع الخيـــانتين، ومختلفان فى دوافع هذا التسامح، أبو الود لعجزه والكولونيل لخيانته الماثلة.

- قتل ألماس أعز أصدقائه أبا الود بطريقة غير مباشرة:
- قتل الكولونيل جاك حبيبته امتثال بطريقة غير مباشرة أيضًا.

فقد قتل ألماس أبا الود عندما دفعه إلى الانتحار بعد مقتل زوجتـــه حـــسنية على يد ألماس، حتى ليعترف ألماس بذلك بوضوح وهو يناجى حـــصانه الأبـــيض قائلاً: "إيه يا ألماس ماذا فعلت؟ قتلت الحبيبة والصديق والخل الوفى". (ص ٤٣)

كما قتل الكولونيل جاك حبيبته امتثال عندما ارتكب معها ما وصفه بالخطـــأ الفاحش فإدى ذلك إلى ذبحها بيد أخيها، حتى ليعترف بذلك بوضوح عنـــدما بـــاح للخياطة لور قائلاً: "لو أن هناك عدلاً، لكنت أول من يجب أن يحاكم، أنـــا قتلـــت امتثال يا سيدة لور، أنا انسقت وراء عواطفى وأغريتها، وأنا الذى قدتها إلى خنجر أخيها المجنون". (ص ٧٢)

- جوزفين الفرنسية زوجة الكولونيل جاك تضحى بحياتها الزوجية في سبيل عشقها لبائع اللبن السورى، وامتثال السورية تضحى بحياتها في سبيل عشقها للكولونيل الفرنسي.

يقول الكولونيل الفرنسى جاك: "فكما ضحت امتثال بحياتها من أجلى، ضحت جوزفين بكل ماضيها وحضارة الغرب.. وبكل مجد زوجها وبيتها. وذهبت مع بائع الحليب فى قريته..". (ص ٧٤)

- أبو عبدو قتل وديع اليهودى لخيانته البلد: وابنه عبدو قتل أخته امتثال لخيانتها العائلة والحى.

قال عبدو لأبيه: "أحضرت سكينك الحادة، المخبأة فى جيب سروالك الأسود، وقلت غسلاً للعار: أذبحها بهذه السكين بالذات، هذه السكين التى ذبحت وديع اليهودى الذى خان البلد. فلا فرق بين وديع خائن البلد وامتثال خائنة العائلة والحى". (ص ٥٠) وقال الكولونيل جاك للسيدة لور: "أخته (يقصد عبدو) كانت على علاقة بضابط فرنسى وقتلها، تمامًا كما فعل أبوه، عندما قتل خائنًا يهوديًّا، هكذا ستفسر الأمور". (صفحات ٧٢، ٧٣)

– فى بداية الجزء الثانى من القسم الثانى نقرأ: "كان لأبو عبدو الحكواتى هيمنة على الحى تشبه هيمنة ألماس". (ص ٥٣) وأن الرجلين كانا مثل أخوين كليهما يحب الآخر ويدافع عنه أيام الشجارات المختلفة مع رجالات الأحياء الأخرى. فإذا كان الجزء الرابع وقبل الأخير من القسم الثانى انقلبت العلاقة إلى الضد فتصادم الحكواتى وبطله الشعبى تصادمًا دمويًّا حتى أنهما "أصبحا كتلتين من اللحم والدم، يمزقان بعضهما بعضًا، كأنهما سكينان تتطاحنان، أو كتلتان من الفولاذ

تتصادمان". (ص ٧٣) فهى شخصيات بدا أنها لا تعرف إلا العواطف الصارخة، حبًا أو كرهًا، لولا أن الجزء الخامس والأخير يطلعنا على الجانب الإنسانى فى ألماس، فقد حرص فى وسط هذه المعركة المصيرية – وباعتباره البطل الشعبى الأكثر ثقة فى نفسه – على ألا يطعن عميقًا غريمه الحكواتى الذى بيع بطولة امتثال. يوقل أبو عبدو الحكواتى: "كان يداعبنى بسكينه أما طعناتى أنا فكانت مميتة". (ص ٩٨)

وهكذا يمكن أن نحصى خمس وقائع قتل وحادثة انتحار واحدة على النحو التالى:

- أبو عبدو يقتل وديع اليهودى.
- ألماس يقتل حسنية البلطجى.
- ألماس يقتل أبو عجاج.
- أبو الود ينتحر.
- عبدو يقتل أخته امتثال.
- أبو عبدو يصرع ألماس.

* * *

وفيما عدا حادثة القتل الأولى، فإن حوادث الموت الخمس الباقية تقدم لنا المفارقة الأولى والكبرى فى روايتنا: أن الحب والصداقة – أحيانًا – طريق يؤدى إلى الموت. وهى مفارقة ليست جديدة، فقد مات أبطال قصص الحب العذرى

شهداء عواطفهم، وألَّف كاتب مثل ابن السراج كتابًا عنوانه "مصارع العشاق". وعلى سبيل المثال فإن حسنية البلطجي لقيت مصرعها بسبب علاقتها الشبقية بأبو عجاج من ناحية، وبسبب علاقة ألماس العذرية العاطفية بها من ناحية أخرى، والذى أثاره حرصه على شرفها وشرف زوجها البطل الوطنى العاجز "أبو السود"، الذى اكتشف فيه خيانتها مع أبو عجاج أحد رجاله. يقول ألماس محتجًا ومستنكرًا: "حسنية تستلم لأبو عجاج الأعرج القصير المنتفخ البطن الذى لا يغتسل فى الشهر مرة، وأنا أدارى عواطفى وأحرقها؟" (ص ٤٢) أما عبدو فحين يروى قصة مصرع أخته على يديه ويقول: "ذبحتها وأنا أبكى"، (ص ٨٠) فهو يذكِّرنا على الفور بالشاعر تأبط شرًّا الذى ذبح جاريته التى كان يعشقها ثم جلس يبكيها.

وهناك مفارقات أخرى تتخلل النسيج الروائى: منها:

- الراوى المجهول مولع بألماس رغم خوفه الدائم منه. (ص ٧) فهو حب وتهيب.
- ألماس كان يمنع أبو الود وزوجته حسنية ذل السؤال، لكنه بقتله حسنية منع أبو الود بهجته الحقيقية.(ص ٣٢)
- أم الخل (زوجة أبى خليل الذى أخفى ألماس فى بستانه) تحتج بعد أن قتل ألماس حسنية أبو عجاج قائلة: "أنتم تجعلون من الرجل أسطورة، وما هو إلا قاتل يستحق حبل المشنقة". (ص ٤٥)
- امتثال ابنة حى من أصعب أحياء دمشق تقاليد، تجرؤ وتصيح أنها تحب كولونيلاً فرنسيًّا وأنها أعطته كل شىء؟ (ص ٧٠)

- الكولونيل جاك يعلن بعد أن طلب إحالته إلى التقاعد والرحيل إلى فرنسا بعد مصرع امتثال قائلاً: "كنت ضابطًا فى دولة منتصرة، أعود، وقد هزمني الشرق، هزمني بكل قيمه ومبادئه وأسلوبه في الحياة وشتت قواى". (ص ٧٤) وقد كانت هزيمة الضابط الفرنسى مزدوجة: هرب زوجته إلى بائع الحليب، ومقتل حبيبته امتثال. وكان هو المتسبب في الهزيمتين: هجرانه زوجته، وتسرعه فى ارتكاب ما أسماه "الخطأ الفاحش" مع امتثال. وكأن المؤلف يعلن بذلك انتصار رومانسية الشرق على مادية الغرب.

- أدت العلاقة بين امتثال والكولونيل الفرنسى جاك إلى:

  - الإفراج عن أبو عبدو والد عبدو وامتثال.

  - تنفيذ حكم أبو عبدو بذبح امتثال على يدىْ أخيها.

بالإضافة إلى ذلك نحب أن نشير إلى ثنائية تتخلل الرواية كلها، محورها تلك العلاقة المعقدة بين الشرق والغرب، ذلك الموضوع الذى طالما عزف عليه أكثر من كاتب عربى بألحان مختلفة. وفى "مصرع ألماس" نجد احتدام المشاعر ضد المحتل لدى الجيل الأول الذى شهد هذا الاحتلال وشارك فى مقاومته وعانى من ويلاته مثل أبو الود وأبو عبدو وألماس، ثم اختلاط هذه المشاعر لدى الجيل التالى إيجابًا وسلبًا: امتثال مع الكولونيل الفرنسى دون أن تصل هذه العلاقة إلى نهايتها بل كان مصيرها الفراق بالموت والرحيل. وجوزفين مع بائع اللبن، ولا نعرف نحن القراء مصير هذه العلاقة غير المتكافئة اجتماعيًّا وحضاريًّا، والقائمة على مجرد الشبق والجنس والهوس الرومانسى. بينما كان موقف السيدة لور موقف المنتقم على طريقتها على حد تعبيرها (ص ٦٢): "كنت فى دخيلتى مسرورة، هل

كان يعتقد أنه (أى الكولونيل) قيس وحده، وأنه قادر على جذب امرأة شرقية بريئة، ولم يكن هناك من هو قادر على الإيقاع بزوجتـــه؟" (ص ٦٧) حتـــى القابلـــة وداد عندما كشف على امتثال تلبية لطلب أخيها واكتشفت فقدانها عذريتها عبَّـــرت عـــن موقفهـــا من المحـــتل: "من يوم ما دخل الفرنسيون البلد والأخـــلاق ســـاحت.. الله يلعنهم". (ص ٧٩)

*   *   *

وهكذا فالسمة الأولى لرواية "مصرع ألماس" هو **تعـــدد الـــرواة** واخـــتلاف مستوياتهم الروائية وتداخلهم بحيث يشف كل راو عن الرواة الذين يـــروى عـــنهم والذين يقبعون وراءه أو داخله.

هذه السمة شديدة الصلة بسمة أخرى هى **تفاعل الأزمنة وتبـــادل مواقعهـــا**، فالحاضر غالبًا ما يرد على لسان الراوى المشاهد ولا يكشف عن جانب ممـــا أدى إليه الماضى، حتى إذا ما ارتددنا إلى الماضى عـــن طريـــق الـــراوى المـــشارك، تكاملت أمامنا الرؤية، وانتابتنا نشوة معرفة سر – نحن القراء الغرباء – غاب عن الرواة الشهود. أما الرواة المجهولون فكأنما كونهم مجهولين يعطيهم الجرأة علـــى إضفاء المناخ الأسطورى الذى يغلف الرواية ويتغلغل فى نخاعها. وهؤلاء الـــرواة – على تعددهم واختلاف مواقعهم – لا يتناقضون بل يكمـــل كـــل مـــنهم الآخـــر. فالحقيقة هنا واحدة، لكن لها أكثر من جانب إن غاب عن راو بحكم موقعه أكملـــه راو آخر، إذا أضاف إليها أو حذف منها، فهو لا يفعل ذلك إلا ليهبها وقعها النفسى الذى هو دائمًا جانب من الحقيقة بحكم تخلقها فى مجتمع إنسانى حقائقه نفسية بقدر ما هى مادية، وتفاعلهما معًا يكوِّن لب الحقيقة.

أما ثالث السمات فهى تلك الثنائيات التى يبدو تناقضها فى ظاهرها بينما تتكامل فى حقيقتها. فى مقدمة هذه الثنائيات: ثنائية الحب والموت التى وصلت ذروتها الجدلية على لسان السيدة لور وهى تتحدث عن امتثال: "لسوء حظها أنها أحبت كولونيلاً فرنسيًّا، ضابط احتلال فى وقت كان قلب دمشق ينبض كرهًا للاحتلال". (ص ٧١) هذه الثنائية نفسها تقدم لنا ثنائية أخرى هى ثنائية الشرق والغرب التى تخيم على المسار الروائى كله.

وإذا كان العمل الفنى الخصب من شأنه أن يخصب ذهن قارئه، فإن رواية "مصرع ألماس" قد أخصبت ذهنى وأمتعت وجدانى، وأسعدتنى بلحظات الصداقة الجميلة التى منحتنيها.

الشرق الأوسط، لندن، (١٧ مارس ١٩٩٦)

قراءة فى رواية

النوبى

لإدريس على

"النوبى" ثالث روايات إدريس على بعد روايتيه "دنقلة" (١٩٩٣) و:انفجار جمجمة" (١٩٩٧)، وإذا كانت دنقلة هى صرخة الغريق المنفعل بغرقه، فإن رواية النوبى هى محاولة المصالحة بعد حوالى عشر سنوات هدأت خلالها المشاعر وأصبحت أكثر عقلانية. فكثير من الروايات التى كتبها أدباء النوبة كانت بمثابة عدودة روائية تنعى قطعة من الماضى الجميل تذكٍّر به، وتُعدد مفرداته.. ويتفق الروائيون النوبيون فى روح العدودة وبيان حزنهم على الأرض وما عليها من ذكريات . وهم يمتلكون جميعًا قدرة على الاندهاش مما حدث، وقدرة على الإدهاش فيما يكتبون. (مدحت الجيار: من السرد العربى المعاصر، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص ٨٠) ثم تأتى رواية النوبى لتقدم تطورًا ملحوظًا وإضافة للرؤى السابقة لما يمكن تسميته بالرواية النوبية التى تتسم بخصائص مميزة، من أبرزها خصائص مكانية مثل النهر والجبل (وهما عنوان رواية لحسن نور) والنخيل والعقارب والثعابين، وعناصر سردية مثل البوستة، وصول الغائب ومشاعر فرحة اللقاء وتوقُّع ما يحمله من هدايا للأهل والجيران، طقوس الميلاد والزواج والموت، طقوس النيل فى التطهر والسفر واللعب واحتمالات الغرق، تلوين الأسلوب ببعض الألفاظ – وربما مقاطع من الأغانى – النوبية.

ويمثل الجد فى الرواية "تلك النظرة التقليدية للنوبة وتصوُّره أنها أجمل بلاد العالم لهذا فهو لا يتخيل الحياة بدونها، فهو كالوتد المغروس فى التربـــة العميقـــة (النوبى، إدريس على، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، القـــاهرة، ٢٠٠١، ص ١) لهذا فهو لا يهاجر أو يُهجَّر إلا رغم إرادته، مما أدى إلى إضرابه أو عزوفه عـــن الطعام فموته. وفى المقابل نقرأ فى الفصل العاشر. فصل الرحيل، أن سعدية أخت الراوى كانت فرحة للغاية وهى تغنى "على بلد المحبوب وديني" حتـــى أن جـــدتها سبَّتها، ستترك العقارب والذئاب والجوع وأكل البلح وجحيم قيظ النوبة الذى يـــزداد لهيبا يوم الخبيز إلى حيث العنب والتفاح والموز والقطارات والكهربـــاء والراديـــو والماء النقى والأسرَّة الخشبية ومراتب القطن، ستترك جرة المـــاء إحـــدى أدوات تعذيبها (المرجع السابق، ص ٥٥) لهذا حطمت أزيار السبيل وسبَّتها عند مغـــادرة القرية (المرجع السابق، ص ٨٥) ويؤيدها شقيقها الراوى حين يعلن قائلاً: "نحـــن أبناء الجيل الجديد كنا مبهورين بفكرة الانتقال، لقد زهدنا النوبة بجبالهـــا وفقرهـــا وكآبتها.. فما أن نعبر الشلال فى اتجاه الشمال حتى نكتشف الفرق الـــشاسع بـــين المدنية والقرون الوسطى. كانت الحياة صعبة ومستحيلة، فإذا أتيح لنا الانتقال لواقع أفضل لماذا نرفض؟ حفاظًا على ماذا؟" (المرجع السابق، ص ٨) ولو أن الرد على ذلك كان يمكن أن يكون، ولماذا لم تمتد الخدمات إلى بلاد النوبة – ما دامت هـــى قطعة من مصر – أسوة بالمناطق الأخرى؟ يقول الراوى: "الحسنة الوحيـــدة أنهـــم مدوا خطوط التلغراف ومدرسة ابتدائية فى كل قرية، القطـــارات تتوقـــف عنـــد أسوان، والمدارس العليا فى أسوان، والإنارة والحكومة نفسها، وكأننـــا لـــسنا مـــن المواطنين، من فعل بنا هذا.؟ لا مصانع ولا موانئ ولا معسكرات جيش". (المرجع السابق، ص ٢٧) أنا الذى أكتب هذه الكلمات كنت أظن أسوان آخر حدود مـــصر الجنوبية حتى زرت النوبة قبيل إنشاء السد العالى. ولو أننا قارنـــا هـــذا الموقـــف

بموقف محمد خليل قاسم فى "الشمندورة" أول رواية نوبيـــة (١٩٦٨) لاكتـــشفنا أن محمد خليل قاسم كان له هدفان: أولهما تعرية الواقع النوبى من كل زواياه، وبيـــان حلاوة الحياة وقبحها بعيدًا عن الخدمات الحكومية رغم كل التضحيات التـــى بـــلا مقابل، والثانى أنه صحيح أنه عقد مصالحة جديدة مع الواقع النوبى الجديـــد بعـــد الهجرة والارتفاع فوق الجبل، لكنه لم يتصالح مع الواقع السياسى الذى أهمل النوبة وجعلها ضحية وكبش فداء دائم لمياه النيل، ولم يعوضها تعويـــضًا مناســـبًا. (مـــن السرد العربى المعاصر، ص ٨٦)

وتبدأ أحداث روايتنا أثناء عملية التهجير عام (١٩٦٤) إلى النوبة الجديـــدة، ويقدم لنا الراوى نفسه باعتباره مثقفا نهمًا إلى القراءة والإنصات إلى المذياع طالبًا بمدرسة الصنايع ومسئولاً حكوميًا عليه توعيه أهله وإقناعهم بالهجرة مـــن النوبـــة القفر إلى النوبة العمار، ورغم محاولة المصالحة مع حركة التهجير فـــإن راويتنـــا يعانى صراعًا يحاول إخفاءه حينًا ويفصح عنه فى فلتات لسان أحيانًا حين نـــسمعه على سبيل المثال وهو يعلن: "النهر الذى عشقناه وقدسناه وعاملنا برفق هـــو ذاتـــه سيغدر بنا، نعم اتق شر من أحسنت إليه"، (المرجع السابق، ص ١٧) مع أن النهر برىء مما حدث، بل إن شأنه شأن أهل النوبة، لا خيار له فيما يفعلونه به. وهكذا انقلبت كثير من المواقف والمشاعر من أقصى الطرف إلى أقصى الطرف الآخـــر "مئات القرون مرت ونحن هنا فى هذه البقعة من العالم نلعنها ونضيق بهـــا، والآن حين بدأنا نفتقدها نشعر بقيمتها وجمالها... الباخرة ترسو وترحل فى صمت، زمان كانوا يستقلونها فرحين، فدائمًا تأتى بمغتـــرب أو عـــريس، محملـــة بـــالطرود أو الرسائل، وكانت رمزًا للخير وجميع الأحبة، الآن صارت مصدرًا للشر والاقـــتلاع من الجذور". (النوبى. ص ٢٧)

وفى بداية رحلتنا قدم لنا إدريس على شخصية طالما تكررت فى أكثر مـن رواية نوبية، هى شخصية الغريب بما تثيره هنا من عنصر التـشويق لغموضـها، ففى رواية "بين النهر والجبل" (١٩٨٨) لحسن نور يقدِّم شخصية الصعيدى الغريب منذ هبوطه إلى أرض النوبة حتى زواجه بسامحة ابنة التاجر عبدون ثـم إنجابـه حتى صار جدًّا، وعمله فى السد العالى، وفى أرض التهجير، وأخـرج لهـم مـاء للزراعة والرى، وبنى بيوتهم، لكنه ظل الغريب، وظلت أسـرته تُعـرف بعائلـة الغريب النوبية، وفى رواية "دنقلة" لأديبنا إدريس على نجد "الغريب" فـى صـورة مضادة لغريب حسن نور، معدول الصعيدى ضحية لاحتياج امرأة نوبية تخالف كل التقاليد، وتستدعيه على مخدعها وتنتهى بهروبه مطاردًا وبمقتل حماتها، ويتـساءل د. مدحت الجيار فى كتابه "من السرد العربى المعاصر" "هل يظل الغريب غريبًـا فى الرواية النوبية لأنه كان مصدر غزو وأسْر طوال التـاريخ النـوبى، أم هـى خصيصة من خصائص عزلة المكان، وتحكُّم الموروث؟" (١٧٩) وربما لهذا ما إن ظهر الغريب فى روايتنا حتى أثار ريبة الراوى وتـساؤله: هـل هـو سـائح أم جاسوس؟ لاسيما وأن شكله يوحى بأنه زنجى أمريكى "وخلال الـساعات التاليـة أحدث هذا الغريب فى داخلى تصدعات أو شروخًا، وكاد يقتلعنى مـن جـذورى، ويجردنى من ملابسى، ويتركنـى عاريًا أما التاريخ حتى تمنيت قتلـه". (النـوبى، ص ١٨)

وإذا كان من الممكن القول: إن الغريب هو الحاضر الغائب، حاضر بالجسد مجهول الهوية، فإنه يمكن القول: إن الشيخ فضل الله هو الغائب الحاضـر "يبـين كالخيال العملاق محتضنًا القرى ومتهمًا إيانا بالسلبية والخنوع. كنت أراه مرتـسمًا فى كل الوجوه والصخور والمعابد والنخيل، أنظر إلى النيل فأراه تمساحًا. أغمضُ عينى فأراه داخلى، أهرش فأحس به فى جلدى" (النوبى، ص ٢٥) فـالنوبيون وإن هاجرت أجسامهم، فإن الشيخ فضل الله كان تحت جلودهم. فقد اختفى ساعة الرحيل وفشلوا فى العثور عليه.

الشيخ فضل الله نفَّذ ما جبن عنه الآخرون ليس فقط تمسكًا بمسقط مولده بل لسلبيات الجنة الموعودة "يكفى علمه ببعد النهر عن النوبة مع أننا كائنـات نيليـة. كان خزان أسوان البداية وسدها النهاية، بناءان هائلان شيدا لضبط الميـاه ونـشر الرخاء دون أن يخطر على بال المخططين أنهما سيسببان ألمًا لقوم ووجعًا لقلوب". (النوبى، ص ٢٦)

وبعد شخصيات الراوى وجده والشيخ فضل الله والغريب تظهر من خـلال بحث الأخير شخصية معمر ثالث اسمه "كنود" على حافة القبر – على حـد تعبيـر الرواى – قعيد، مريض، مشوش، جثة تتنفس. (النـوبى، ص ٣٠) لكـن تـاريخ أسرته يرجع إلى نزوح الجد الأول من كردفان أو دنقلا ونزوله بقرية كيش. ومـع قومه سيوف وحراب لا يعرفها أهل القرية فاستطاعوا التـصدى لهجـوم بعـض الأغراب عن القرية، مما أدى إلى الترحيب بهم، والاستقرار فى القـرية. وكـانوا – مثلما كان الغريب الصعيدى فى رواية "بين النهر والجبل" لحسن نور – بنَّـائين ونجارين وصيادين مهرة وأدلاء. (النوبى، ص ٥٤)

كانت مهمة الغريب أن يجرد "النوبى" مما يعتقد أنها ملابسه، وأن يثبت لـه أنه يتدثر بملابس غيره، وذلك فى حوار طويل ساخن كأنه طلقات نارية تصيب فى مقتل. فمعابد النوبة السفلى بناها فراعنـة الشمال وأشهـرها معبـد رمسيس فـى أبى سمبل، بينما الأمير نجم الدين الذى تقف عنده سلالة "النوبى" لو وجـد وسـيلة لَهدَمَ هذه المعابد لأنها فى عقيدته من الأصنام، والنيل ليس نيلهم "إنما نيل كل البلاد الواقعة فى طريقه. فلا أنتم المنبع ولا المصب". (النوبى، ص ٤٢) وتاريخ النوبـة ناقص مشوه مسكوت عنه، بل أكاذيب لحساب العرب والأتراك والمماليك، سـكان النوبة انسحبوا إلى جبال النوبة السودانية أمام هؤلاء الغزاة وتقوقعوا بها خوفًا مـن

تجار الرقيق، (ونحن نسأل إدريس على هـل هـذا حقيقـة تاريخيـة أم سـرحان إبداعى؟) يقول الغريب: نحن على الأقل أخوانكم لأن بناتنا السبايا هن جداتكم، وقد قمن بدور كبير وجليل فى تنويب أولادهن وأزواجهن والمحافظة على تراث النوبة ولغتها. (النوبى، ص ٣٩) حتى النخلة ليست نوبية الأصل، فغابات النخيل تـزحم أركان الأرض. فغربة الغريب سمحت لـه أن يزعـزع ثوابـت التـاريخ – بـل والجغرافيا – التى يفخر بها أبناء النوبة، بحيث لو جاء ذكر العقارب والثعابين لقيل إن العقارب والثعابين موجودة فى كل بقاع الأرض، وحين زار الغريـب المعمـر كنود دار بينهما حديث جاء فيه أن جبال النوبة (بغـرب الـسودان) هـى الحلقـة المفقودة (النوبى، ص ٥٦) وأن بعض مفردات اللغات والرقصات النوبية موجـودة عندهم، بل إن الراوى اكتشف أن هناك تطابقًا يجمع بين كنود الـذى ربمـا نـزح أصلاً من جبال النوبة، والغريب مستر كُتْبه الذى كان أبوه يعمـل عنـد الحـاكم الإنجليزى لجبال النوبة فتعهده بالرعاية والتعليم حتى أصبح أسـتاذًا فـى إحـدى الجامعات الإنجليزية، لكن أهم ما يجمعهما هو العيون العسلية البراقـة، والكـاف المشتركة بين الاسمين. (النوبى، ص ٦١) ولقد أدى تشكيك النوبى فى نوبية أحـد المرشدين السياحيين فى أبى سمبل إلى هلاكه، ثم أُلقيت جثته فى النيل.

وكما امتدت نوبة إدريس على جغرافيًا، كذلك امتدت تاريخيًـا، تلـك هـى النوبة المسيحية، وهو ما أشار إليه أكثر من روائى نوبى على نحو ما نقـرأ فـى رواية "جبال الكحل" (٢٠٠١) ليحيى مختار الذى يتحدث فيهـا أحـد الـشخوص النوبيـة عن جـده الـمسيحى. (يحيـى مختار: جبال الكحـل، روايات الهـلال، ٢٠٠١، ص ١٣١) بينما يشير الراوى إلى جذوره من التـراث المـصرى القـديم والنوبى والقبطى والإسلامى (المـرجع السابق، ص ٤٢) لقد اكتشف الغـريب فى روايتنا – يتابعه الراوى – صورة امرأة حسناء تحمل طفـلاً أجمـل منهـا علـى

الصندوق المغلق الذى تركته كندارى زوجة كنود، صورة رأى مثلها الراوى فـى إحدى كنائس أسوان، واتضح أنها مريم البتول، ثم يشير الراوى إلى بعض السمات النوبية التى تمتد إلى أصول قبطية كتعميد الأطفال فى النهر، وضبة البـاب علـى هيئة صليب، وأمى تقول: أنا فى عرض مريم، تظنها من آل البيت مثـل الـسيدة زينب، والقرية المجاورة اسمها "ماريا". وعندما تحطم الصندوق أثناء الرحيل لـم يتحمل المعمر كنود الصدمة فانتابته أزمة قلبية ومات، يكّشف حطام الصندوق عن لا شيء ذى قيمة، أما الصرة التى كان يحملها كنود فلم يكن بها سوى كميـة مـن الطمى الناشف، كان يحمل معه حفنة من تراب الـوطن لا يريـد أن يفارقهـا أو تفارقه، بينما نستمع إلى مرثية أو أغنية وداع من الجد وهو يغادر إلى الأبد قريته. (النوبى، ص ٥١) وعندما قفز الجد فى النيل هربًا من الباخرة تتردد ألفاظ نوبيـة يقدم لنا إدريس شرحًا لمعانيها فى الهامش، بينما تعالت ولولات النـساء بالنوبيـة. (بذلك يواجهنا المؤلف بهن مباشرة فى حالة انفعالهن الشديد، فلـيس هـذا وقـت توسطه بيننا وبينهن باللغة العربية).

ورغم سخط الجد من المكان الجديد "كيف أكون نوبيًا بلا نهـر.؟ الطـشت للنساء والأطفال، والنهر للرجال، لكن أين النهر.؟ النهر هنا مهان. أمـا البيـوت فأسقفها أسمنتية بلا قباب ينامون تحت طراوتها، ولا أشـجار غُرسـت أو نبـات يستظلون به "وسخط الأم" البعوض مصاص للـدماء، الجبـل مـسكون بـالجن. وتقمصت العقارب، فتبسمل وهى تسحقها بالمركوب.. إلا أن إدريس على ما يلبث أن يعلن وجهًا آخر من وجوه المصالحة، فبعد جولة فى نجع فطيرة المجاور عـاد الجد بانطباع مبشر: فأهل نجع فطيرة مثلنا تمامًا، دينهم الإسلام، وتقاليدنا وعاداتنا واحدة، أحسست وأنا بينهم بأننى بين أهلى فى أية قرية نوبية.. الفارق الوحيد بيننـا هو اللغة. وبعد إقامة وليمة جماعية مع أهل نجع فطيرة أعلن الراوى: "صرنا كلنا

أهل أو قبيلة تفرقت وتشتت فتاهت عن بعضها، ثـم تجمعـت فكانـت الفرحـة". (النوبى، ص ١٠٩) بل اكتشف الجد وجود عائلات نوبية بالكامل فى هذه القـرى منذ التعلية الأولى لخزان أسـوان، وهكذا "بدأنا نتكيـف مع المكـان". (النـوبى، ص ١١٠)

لكن يبدو أن هذا التكيف لم يكن – ولا يمكن – أن يسير فى خـط مـستقيم. فالجد ما لبث أن طلب شيئًا مثل لبن العصفور، وذلك حين أعلن قـائلاً: إذا مـت ادفنونى هناك. فى كيشى القديمة. ثم أضرب عن الطعام، وفـسر الطبيـب حالتـه بتداعيات صدمة المكان. وكان موت الجد إيذانًا بتمام الإبعاد الجغرافـى وختامـه، لكن الراوى يعلن أن التاريخ فى الوجدان.

* * *

أعتقد أن ما قدمته ليس نقدًا بالمعنى المتعارف عليه، بل أزعم أنـه إعـادة صياغة، بل – إذا أذنتم – قراءة إبداعية موازية.

المحيط، القاهرة، (يونيو ٢٠٠٢)

تفاحة الصحراء

لمحمد العشرى

وثنائياتها المتعارضة المتكاملة

أولى ميزات هذه الرواية أن أحداثها فى بيئة غير تقليدية للرواية المصرية أى خارج المدينة والقرية، حيث إنها تدور فى شمال الصحراء الغربية على الحدود الليبية، وتطل على ساحل البحر الأبيض المتوسط، مما يمكن اعتبارها الوجه المقابل لرواية "فساد الأمكنة" لصبرى موسى، التى تدور أحداثها فى جنوب الصحراء الشرقية، قرب الحدود السودانية، وتطل على ساحل البحر الأحمر.(*)

وقد استطاع المؤلف الموهوب محمد العشرى أن يقدم لنا معايشته الحية لهذه البيئة، التى يفترض فيها – من يجهلها – السكون، بينما هى تمور بما جسَّمه أمامنا بحيث حفرها فى ذاكرتنا فلا ننساها كأنما عشناها، فهى بيئة يتعانق فيها الموت والحياة: بترول يتفجر، ومقابر تضم رفات الآلاف من الجنود خطفت أرواحهم الشابة، وحشية الإنسان وقسوة الصحراء، وعقارب وثعابين، وألغام وسراب، وصيد حيوان.. كل ذلك فى أسلوب شاعرى شفاف، يثريه تداخل العوالم: العالَمان الداخلى والخارجى للشخصيات، كما يتداخل الماضى الروائى (الحرب العالمية الثانية) مع الحاضر الروائى (التنقيب عن البترول) بأكثر من طريقة: الغرام

(*) يوسف الشارونى، مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، صفحات ٥٣ – ٦٤.

بالملازم "دونا ماكسويل" التى تعمل بالصليب الأحمر من جانب الشاب عبد الرحمن، الذى أصبح – بعد أربعين عامًا – الشيخ عبد الرحمن. أما "دونا ماكسويل" التى تزوجت الطبيب "شاوصن" فقد أصبحا رفاتًا جاءت تبحث عن مقبرتيهما ابنتهما "مايا" ذات الأربعين عامًا. كذلك يتداخل الماضى والحاضر حين ينفجر اللغم (الماضى) فى سيارة مهندسىْ البترول، تامر وجون (الحاضر) وهما فى رحلة صيد الغزلان والثعالب، كما يتداخلان حين عاد خالد الليبى بسيارته القادمة من "بنغازى" إلى العلمين ليقرأ الفاتحة على أرواح القتلى من أبناء وطنه، وكان يمكن أن يكون واحدًا منهم، حين كان فردًا من مئة وخمسة وعشرين بحارًا على ظهر باخرة شحن إيطالية أسرتها غواصة إنجليزية، فتقرر إعدامهم بحقْنهم بحقن الموت، واستطاع خالد الإفلات من مصيره برشوة الطبيب شاوصن، وها هو ذا بعد أربعين عامًا يعود ليقرأ الفاتحة على أرواح زملائه ليجد اسمه مدرجًا فى سجل الموتى. كذلك يلتقى الماضى بالحاضر حين يواصل الأحياء زيارة مقابر الأحباء (آباءً وأزواجًا وربما أجدادًا) ضحايا الحرب التى اشتعلت فى تلك المنطقة منذ أربعين عامًا، وقد أصبح أعداء الأمس حلفاء اليوم تجمع بينهم جثث ذويهم التى تقع فى مقابر متقاربة. وتتسم هذه الرواية بعدة سمات لعل أبرزها.

- **اختلاط مستويات الشعور بالفانتازيا**، فالراوى يواصل روايته للأحداث فى مستواها الواقعى، حتى إذا توترت: عاطفة أو كارثة، تمرد على واقعيته ليحطم قواعد المنظور تعبيرًا عن هذا التوتر. مثال ذلك حلم يقظة الشاب عبد الرحمن يعبِّر عن مدى عنف غيرته من الطبيب شاوصن على حبيبته "دونا ماكسويل"، فقد تمنى لو استطاع أن يسحل جلودهم البيضاء الناعمة بسكاكين الرمال "أحس بذراعيه مشجوبين، وأصابعه متصلبة على رقبتها، تصل إلى بعضها من الخلف، نظر تحت

قدميه، رأى دماء تسيل وتصب فى مرجل يغلى وهو مصلوب فوق جذع شجرة، متساقطة الأوراق.. فى صدره قنبلة، منزوعة الفتيل". (محمد العشرى: تفاحة الصحراء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥٢)

وها هو ذا حلم يقظة آخر يعبِّر فيه عبد المطلب عن طموحه حين يقول لزميله تامر: أحيانًا كثيرة أتخيل أن هناك تنينًا تحت هذه الرمال.. سوف أصعد على ظهره إلى أن يطير فى السماء، وألوح لك من شباك الشمس، أدلى أشعة من قرارها لتتسلقها وتلحق بى. (السابق، ص ٥٣)

وحين أصيب جون بلغم انتابته حالة كابوسية "وقعت عيناه على سحابة سوداء تمر ببطء، لم يشعر بذراعيه، أدرك أن كفيه بدون أصابع.. صار يهذى متألمًا.. مغلقًا عينيه على حياته القادمة، مرتديًا قفازًا أسود، يسير به فى شوارع لندن، يتطلع فى الأشياء فاقدًا القدرة على لمسها". (السابق، ص ٨١)

وكيودينى حارس مقابر العلمين حين اكتشف أن "مايا" ابنة الملازم دونا ماكسويل والطبيب شاوصن هى التى تقف أمامه بعد أربعين عامًا من وفاة والدتها تجسدت فرحته فى "شجرة سيليكا تنبت لها أوراق خضراء، فرحة ازدهرت من قلب بيئته الصحراوية."

... يقودنا هذا إلى سمة أخرى من سمات هذه الرواية هى **تعانق تشبيهاتها واستعاراتها وكناياتها مع بيئتها الصحراوية.** مثال ذلك توظيف الظل أحد معالم الصحراء ذات الشمس المتوهجة: فالصائد يتبع الظل المذعور الذى تلقيه الشمس المتوهجة تحت أرجل غزالة هاربة من صوت رصاصات بندقيته، (ص ٩) ونساء

الصحراء سمراوات خفيفات كالظل. (ص ١٨) وعينا دونا ماكسويل تشدان البدوى عبد الرحمن إلى ساحل البحر، تسلمه للهدير المتلاطم وتتركه فى الأعماق، فيغمر قلبه المتدفق فيغرقه. (ص ٢١)

"وهل أحست به دونا ماكسويل حقًا، أم أن الجفاف الذى يحيط بوجهه قد حن إلى الماء، إلى ملمس ناعم يرطبه وينزع عنه قشرة الصحراء الحارة؟" (ص ٥١)

وبعد نصف قرن كانت دونا ماكسويل ما تزال علاماتها فى قلب الشيخ عبد الرحمن "مثل ختم الإبل على لحمها". (ص ٢٨)

وهو **يستدعى التراث وقصة السندباد والرخ فى وادى الألماس** حين تسلل الراوى إلى ما تحت وعى الشاب عبد الرحمن بعد أن أختفت حبيبته دونا ماكسويل لتضع فى إنجلترا مولودها من الطبيب شاوصن، فقد اختطفها طائر الرخ وانتزعها من بين ذراعيه "ذهب إلى العرافة، خلطت له الصبر مع جذور عشبية وسقته العلقم، وهو ملقى على الرمل يفكر فى وسيلة يداوى بها قلبه المنهوش، يبحث عن متاهة يجذبها إليها، وشباك حديدية لاختطافها حين تعود من سفرها، صمم على أن يُركبها أمامه على ظهر جمل أسود بسنامين، غريب عن المكان، سد عينيه بقماش أحمر، ودفعه فى لحمه ليشرد بهما فى اتجاه جذوره على الحدود الليبية".

- سمة ثالثة من سمات هذه الرواية يمكن تسميتها "**أنسنة الحيوان**" فكما يختفى الراوى وراء الشخصيات الإنسانية حينًا، يختفى وراء الحيوان حينًا آخر حين يقدم لنا ما طرأ على هذه الصحراء من تطورات من خلال رؤية الجمال لها، فنسمعه يقول: تحرك الجملان ولحقا بالقافلة، وهما يتباحثان فى أمر تلك المخلوقات التى ظهرت حديثًا فى مملكتهما..

ويستمر تقديم الجملين رؤيتهما لعمليات استخراج البترول وتصديره إلى أن دعا الجملان رفاقهما إلى زيارة للبرية لرؤية هؤلاء البشر عن قرب وهم يباشرون عملهم، أكلت من العشب وتراصت فى صــف يتقــدمها كبيرها، وبدأت المسيرة..". (ص ١٨)

وحين أصر الراعى صميدة على تحريك جملين باركين "قاما على مـضض فى حركة كسولة، أفسحا له الطريــق، وأعينهمــا تــستغرب إصـــراره علـــى أن يزعجهما، بدا كغريم يتربص بأوقات الخلوة لمنافسه، فقد بذل الذكر جهدًا مـضنيًا للفوز بتلك اللحظات مع رفيقته، بعيدًا عن تلصص الأعــين، وتفــتح الآذان مــن حولهما". (صفحات ١٥ – ١٦)

والجمال كالبشر تربط بين الحاضر والماضى، فإذا كانت اليوم ترعى حــول البريمة مطمئنة إلى تلك المخلوقات التى تكد ولا تبغى إيذاءها، فإن كبيرهم يحكـى عن الجنود الذين عاصرهم، وكيف كانوا يحيلون النهار إلى ليل أسود، والليل إلــى نهار أحمر.. "أكلوا من القوافل عددًا لا يحصى، قضوا على أفــواج كبيــرة مــن أنفسهم، وظلت جثثهم لفترات منتشرة فى الصحراء جالبة السباع من جميع البقــاع، مخرجة رائحة نتنة منفرة تبعدها عن مراعيها. ثم حرك الكبير رقبته فى الهــواء، فاصطفت القافلة خلفه وهو يقول: هيا نعود، فالشيخ فى انتظارنا". (ص ٧٠)

وحين صرع أحد الألغام كبشًا، شاهد الراعى أغنامه "واقفة فى صفين، تنبش الرمال بحوافرها، تنتحب فى حدادها على الكبش الممزق. حــين شــمت رائحتــه انطلقت إليه، وألقت حزنها بين يديه". (ص ٩٠)

بل حتى الحشرات يتوحد معها الراوى حين ترشق إحداها خرطومها الإبرى فى لحم الجمل الكبير فيبرك على الأرض متقلبًا فى التراب ليدفع عنه اللسع الذى أصابه "سكن الصوت مع طيران الحشرة بعيدًا وهى تقهقه لما سببته من أذى، معلنة عن وجودها وتملكها جزءًا من تلك الأرض". (ص ٢٣)

وفى مقابل أنسنة الحيوان نجد ما يمكن تسميته **بمسخ الإنسان أو بانسخاطه** (على حد تعبير ألف ليلة وليلة) إلى مرتبة الحيوان، بل إلى ما هو أدنى من هذه المرتبة، سواء فى علاقته بالحيوان أو بأخيه الإنسان.

فقصة تسمية مدينة الضبعة بهذا الاسم تقدم لنا دليلاً على أن الإنسان أكثر افتراسًا من الحيوان المفترس. فعندما فكر الإنسان فى الاستقرار بجوار عين ماء اكتشفوا وجود ضبعة فى كهف قريب ترتوى منه. نصبوا خيامهم فى قلق، لكن الضبعة طمأنتهم حين تبين لهم أن الضبعة لا تهاجم بل إنها تهدهد ذكرها حين يعود إلى الكهف ثائرًا. لكن ولأن الإنسان يُسقط طبيعته الغادرة على الحيوان لم يطمئن إلى الوحش، وتجنبًا لأى عدوان محتمل كانوا يضعون قطع اللحم مما يذبحون أمام باب الكهف، فلا صراع طالما هناك ما يكفى، وهكذا اطمأن الحيوان إلى الإنسان، لكن الإنسان لم يطمئن، فما أن خرج الذكر ذات صباح حتى جمعوا أوراقًا كثيرة من نبات مخدر وعصروها وانتظروا موعد شرب الضبعة، رشوه على وجه الماء، شربت منها وعادت إلى الكهف، مما أتاح لهم ذبحها وهى مخدرة. وحين عاد الضبع واكتشف الخيانة والغدر أعلن حربًا مميتة مع الخونة البشر.

وإذا كان الحيوان لا يهاجم إلا إذا غدر به أو كان جائعًا، فإن الإنسان يفعل المثل لمجرد المتعة على نحو ما نقرأ فى أول صفحات الرواية حين يخرج المهندس تامر فى رحلة صيد يستمتع فيها بصيد الغزلان المذعورة. (ص ٩)

وانسخط الإنسان إلى ما هو أدنى من مرتبة الحيوان حين أسرت غواصة إنجليزية باخرة شحن إيطالية عليها ١٢٥ ليبيًا، ثم اكتشفوا مرض التيفوس بينهم، فقرروا حقنهم بحقن الموت، وقام بذلك الطبيب شاوصن الذى أقسم على علاج المرضى وليس على قتل الحياة. (ص ٦٢) وانسخط الإنسان إلى مرتبة أدنى من الحيوان حين زرع أكثر من ١٧٧٢ حقلاً لغميًا فى مساحة طولها ٧٢ كيلو متر ونصف، وعرضها ٥٣ كيلو متر، موزعة بعشوائية لا مخرج منها، لا عربة أو حيوان أو حشرة أو إنسان يمكنه أن يفلت، حتى الطيور التى فى الجو لابد أنها هالكة. (ص ١٢) فإذا عرفنا أن حقلاً واحدًا هو حقل "البويرات" زرع فيه مئة وخمسون ألف لغم بمعدل أكثر من عشرة آلاف لغم فى اليوم الواحد، متأهبة للانفجار بشكل دائم (ص ٢٢) أدركنا مدى الدمار الذى صنعه الإنسان للحياة.

ففى حرب الصحراء الغربية فقط فى الحرب العالمية الثانية، المعلن ١٥٠ ألف روح صعدت إلى السماء متزاحمة حجبت السماء، غطت الأرض، أمطرت نحيبًا، خلفت وراءها من الألغام والذخيرة الحية ما يقدر على قتل أضعاف هذا العدد. (ص ٦٥)

- سمة أخيرة أن **تقديم المعلومات تم من خلال الحوار**، مما كسر رتابة الأسلوب التقريرى، مثال ذلك استفسار جون الأجنبى من المهندس تامر المصرى عن تعليل بعض ظواهر الطبيعة الصحراوية، كاختفاء معظم الحيوان نهارًا، أو كيفية حفاظ النبات الصحراوى على حياته. (ص ٥٧)

* * *

وهكذا قدم لنا محمد العشرى فى روايته صحراء تصطخب بالحياة، تلك هى الثنائية الأولى – عصب البناء الروائى – تتعارك وتتكامل، كاشفة عـــن مجموعـــة أخرى من الثنائيات: الماضى والحاضر، العالم الداخلى والعالم الخارجى للإنـــسان بل والحيوان، أنسنة الحيوان وانسخاط الإنسان.

هذا الجدل بين الثنائيات هو الذى يهب العمل الإبداعى مضمونه وحيويتـــه، وما تتميز به من مفاجآت متتالية تشكل عنصر تشويق بالغ الطرافة.

الأهرام العربى، القاهرة، (٢٩ مايو ٢٠٠٤).

بين الجبل والمدينة

قراءة فى رواية "الطواف حيث الجمر"

للأديبة العمانية: بدرية الشحى

تبدأ روايتنا بإعلان بطلتنا "زهرة" قصة فشلها العاطفى مع سالم ابن عمها العنيد المتمرد الذى كان يلعب معها فى طفولتها الغابرة، ثم ركض خلف امرأة من طراز آخر: إفريقية سوداء، لم تجلب له غير الموت بعد أن "سكع" قاربه فى البحر "مع أنه كان يسبح كالسمكة فى الفلج". (بدرية الشحى: الطواف حيث الجمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩)، وبعد أن رفض البقاء على الجبل معلنًا أنه يريد أن يرى الكون الأخضر "ماذا بعد الجبل؟ يقولون بحرًا، هل تعرفين البحار يا زهرة؟ وأعجز عن الرد، فيرمقنى بنظرة باردة ويمضى". (المرجع السابق، ص ٩) يريد بذلك أن يهاجر من المكان الذى دارت فيه ثورة المتمردين بالجبل الأخضر (فى الخمسينيات من القرن العشرين) والقوات الحكومية وانتهت بإخماد الثورة، مما دفع زهرة لأن تحتج: "متغطرس مجنون، لا يوجد مكان بدون حروب". (ص ٩)

لكن هجرته لم تكن هجرة من مكان إلى آخر فقط، بل هجرة عاطفية أيضًا مما دفع زهرة إلى التساؤل: "لماذا تركنى وفضل أخرى؟ ماذا وجد فيها؟ نظيفة ومطيعة وأعمل كالحمار بلا كلل"، (ص ١٠ – ١١) "جعلنى ذلك المغرور ألعوبة معلقة بالوهم فلا أنا له ولا لغيره". (ص ١١) وهذا هو تعليل زهرة لبقائها عانسًا حتى سن الثلاثين فى بيئة تتزوج فيها الفتيات بمجرد أن يراهقن.

ومن قبل كان سالم قد اشترك مع المتمردين فى ثورة الجبل بينما كان الآخرون يلبدون بالحجرات والسراديب، والطائرات ترشق الجبال بآيات الصواعق حتى سقط مثخنًا بالجراح، لكن ما أن برئت جراحه حتى حمل صرّته وسار حيث مات بالنسبة لزهرة مرتين: الأولى حين تزوج الإفريقية، وأبوه يعترض معلنًا أنه ابن شيطان: "أظن لم أبسمل عندما بذرته". (ص ١٣) والثانية والأخيرة حين غرق فى البحر وهو الذى يجيد السباحة فى مياه الفلج بقريته.

وعندما تشاجرت مع أخيها محمد ورفضت أن يصفها بالشاة وأعلن: " تُذبح الشاة ويبقى التيس، التيس مثلى بألف شاة" (ص ١٦٩) خدشته بكل قواها، وجاء رد الفعل من أبيها: صفعة حارة. لهذا لم تنتظر حين أراد أهلها أن يفرضوا عليها زواجًا من شاب يصغرها باثنى عشر عامًا: عبد الله ابن عمها سعيد. "حملته وهو فى اللفة". كان فى الثامنة عشر من عمره حين كانت قد بلغت الثلاثين "لا أختلف وأنا اليوم فى الثلاثين عن طفلة الثالثة بالأمس: لم يتغير لدى شيء سوى حفنة مرارات.. مصابة بالتحديد بالقصور، قصور اليد والرؤية". (ص ٢١) لهذا أينعت بذرة الاحتجاج الكامنة فى داخلها وهى فى طريقها مع أبيها وعمها وأخيها إلى نزوى العاصمة العمانية القديمة لشراء ذهب العروس وهم يتحدثون عن محاولات اكتشاف "الكاز" وعائده الذهبى – مما يؤرخ لنا وقوع هذه الأحداث فى منتصف خمسينيات القرن العشرين – الوالد والعم يمتطيان حصانين رشيقين، بينما على كان يجد صعوبة من حين لآخر فى جر البغل العنيد الذى تركبه زهرة عندما يسير على الصخور المسننة. "مسكين يا على، جبينك الأبيض مخطوط بالسخط الداكن. لكنها على الأقل المرة الأولى التى أبدو فيها أفضل منك. كانت لك ولإخوتك مطلق الحرية، تسرح فى الأرض، تغازل الحريم عند الفلج، تواعد وتعود وقتما شئت، تنام القيلولة كل يوم بينما أكون وقتها أجابه نعاس التعب وأغسل آنية الغذاء.. حتى

فى الحقل: بالكاد تمتد يداك تخرفان الرطب أو تجزان القت (البرسيم) للبهائم. كل شيء كنت أفعله أنا ومعى أمى التى لا تشكو، تدفعك هى لترتاح وتبقى كلتانا نشقى حتى المساء. ماذا ينقصك عن أبناء الملوك، والجوارى مكدودات بين يديك؟" (ص ٢٤) فلا عجب أن أخاها حين يحادثها كان يظن أنه يحادث مخلوقًا من عالم آخر أقل عقلاً. (ص ٢٦) وفى الطريق سمعت عن زُطي يبيع العبيد والسلاح ويصلح مركبه. وعن طريق أحد خدم الفندق قابلت هذا الزطى واسمه سلطان تعرض عليه الفرار على سفينته "نظرت إليه متوسلة، فبدا هازئًا ولا مباليًا. أحسست من جديد لحظتها كم أبدو مقارنة مع جنسه المتعالى ذرة غبار فى الضوء.. كم أحس بالخجل". (ص٣٦)

وبدرية الشحى ليست من السذاجة بحيث تجعل بطلتها تنفذ خطتها من أول محاولة. فقد تردد سلطان من عواقب ما عرضته عليه زهرة من رد فعل شيوخ قبيلتها، كما أنها – فيما يبدو – عندما أتيحت لها الفرصة لم تجد فى نفسها الشجاعة على تنفيذ ما انتوت عليه. لهذا ما لبث سلطان أن نادى على العبد الذى رافقها قائلاً: "أيها العبد الكسول خذها قبل معرفة أهلها بمجيئها هنا.. والله لا ينقصنا غير بنات الشيوخ". (ص ٣٦)

كانت هذه البروفة التى لم تتم – ولا أقول الفاشلة – مقدمة لما نفذته زهرة فى محاولة لتحقيق حلم يرى أن "خلف كل هذه المسافات هناك أيضًا أناس يعيشون ونمط آخر ربما يناسبنا أكثر من الموروث". (ص ٣٨) حلمها الذى كان أن تصنع "مع سالم موروثا جديدًا ولأطفالنا حياة أخرى". (ص ٤٠) وإذ كان سالم قد تخلى عنها ثم عن الدنيا كلها فإنها لم تتخل عن ثورتها على وضعها المتدنى. لهذا عندما عاد سلطان إليها استجابت لرغبتها فى الهرب معلنة: "إننى مجنونة على كبر"

(ص ٥٣) وتبعته بآلية وهي تعترف لنفسها: "لقد وصلت للطريق الذى لا رجعة منه". (ص ٥٤) لكن قل إنه ضميرها – ولعله مخاوفها – ما تلبث أن تستيقظ وهى تتساءل: "لماذا قررت إلحاق الهوان بعائلتى العريقة ذات الكبرياء؟ لأى سبب كان آثرت البقاء مرعوبة تحت سلطة بحَّار مشبوه؟" ولا أدل على صراع الأضداد فى أعماقها – والذى سيظل علامة مميزة لسيرة حياتها الطموحة القلقة – أنها تعلن وهى تنجو بنفسها مما كانوا يدبرونه لها "أعترف أننى انتقيت أقرب الطرق للموت" (ص ٥٨) فلا يعرف قارئها أهى تنجو بنفسها أم تلقيها إلى التهلكة. أو لعلها تذكِّرنا بقول المسيح: "إن ماتت حبة القمح تأتى بثمر كثير". (يوحنا ١٢ : ٢٤) وما تلبث أن تجد نفسها فى معركة حتى تعود فتعلق: "حلو أن تغيب عنى لحية عبود المرعبة، حلو أن يكون القادم مجهولاً، متوترًا بالجديد، وكأننى فى قصص الحوريات، شقية تبحث عن السعادة". (الطواف حيث الجمر، ص ٥٩) لكن هل تراها تخلصت من عبوديتها لرجال أسرتها أم وقعت فى عبودية جديدة للنوخذة سلطان صاحب "هذا الترفع الذى يعيدنى لسيرتى القديمة". (ص ٦٠) وبين هؤلاء البحارة "كل واحد منهم مفطور بالنقص، ولو بندقياتهم صدئة". (ص ٦١) لهذا فهى ما تلبث أن تعلن عشية هروبها: "هربت، ورغم هروبى هذا، أحس أن القيود تطوقنى أكثر من قبل". (ص ٧١) وما تلبث أن تعترف بما يمور فى داخلها من صراع حين تعلن: "وعيت جاذبية جسدى، وحاجته لقرين" (ص ٧٥) كما تعلن مشاعرها المضطربة تجاه سلطان: "إننى أكره هذا الرجل، بل إننى أهابه، لا يمكننى فهمه، ولا أستطيع أيضًا مجادلته، وكأن روحى بيده". (ص ٧٧) ثم تقارن بينه وبينها لتفضله على نفسها: "كان يحمل كل أحقاد الدنيا، كل أمراضها، لكنه كان يكشفها بدون مواربة أو رياء. كان صريحًا على عكسى أنا، ما تزال بداخلى بذرة جيل يحفل بالمتناقضات.. أفاقة ومجبولة على التراث المريض". (ص ٧٨)

وما تلبث أن ترصد تطورها النفسى والعقلى والاجتماعى وما تدفعه من ضريبة فى سبيل هذا التطور فتتساءل: "لماذا لم أعد الفتاة القديمة، أرضى بالقسمة وأسكن دارى؟ ما بالى أتعب فى تحليل كل شىء؟ لماذا لم أعد بسيطة أفكر فى يومى وفى إرضاء العائلة، لماذا تتوتر عروقى فى جسدى ويقفز النبض عاليًا عندما أكتشف استغلالى.؟ كم يتعبنى أن أكون مختلفة عن الماضى؟". (ص ٨١)

وعندما عرض عليها سلطان الزواج – وسيعرضه عليها كثيرًا فيما بعد – صُعقت وقد انتابها إحساس الـ "الهاربة من الرمضاء للنار". (ص ٨٥) "إحساس العرى وأنا مكسوة بالثياب". (ص ٨٦) لهذا ما لبثت أن رفعت صوتها بالدعاء: "يا رب الضعيف والقوى، خذنى حيث أريد، وأبقنى بردائى هذا، خذنى للدار التى أحس فيها بالأمان، والكرامة والفضيلة". (ص ٨٦) لكنها تعود فتكشف عما تعانيه من صراع حين تتساءل معترفة: "لماذا أفكر هكذا، وأخلق لنفسى مواقف أنا فى غنى عنها؟" (ص ٨٨) ونحن نجيب: لأنها شخصية مختلفة عن الآلاف من بنات الجبل. وإذا كان التطور السياسى قد سمح بوجود آلاف الثائرين فى تلك المنطقة فى العقد الأخير من النصف الأول من القرن العشرين – مايو (١٩٥٤) – يناير (١٩٥٩)– فإن الخيال الأدبى سمح لبدرية الشحى بإبداع هذه الرائدة النسائية الثائرة نبوءة بثورة نسائية عمانية أشمل، واكبت النهضة العمانية فى انتفاضة عام (١٩٧٠) بقيادة السلطان قابوس، فتحت أمام المرأة العمانية باب التعليم والعمل كانت مؤلفتنا بدرية الشحى وروايتها من ثمراته.

ويعبِّر سلطان – من وجهة نظره – عما حدث لزهرة من تطور فيقول: مَن يراك وأنت تنتقضين بصرتك أول ما جئت لا يقول إنه أنت الآن بَلَسان السم. (ص ٨٩)

وما تلبث غنية – طليقة سلطان – أن تظهر على شاطئ صور لتتعارك مع زهرة باعتبارها عشيقته، وما لبث أن ظهر والد غنية ليجرجر ابنته الثائرة خلفه، بينما اصطحب سلطان زهرة إلى حيث تعيش أمه. وهناك قابلت مريم ابنة عم سلطان "كان مقدرًا لها أن تتزوج أخاه عمر، لكنه توفى قبل الزواج، ومن وفائها أبت الزواج بأى رجل آخر حتى الآن". (ص ٩٨)

وعندما عاد سلطان ليصطحب زهرة لاستئناف الرحلة عرض عليها مرة أخرى الزواج:

- "لو فقط ترضين تتزوجيننى؟
- اذهب من هنا.

"وكنت حادة كثيرًا لدرجة أدهشته، فغادر ضاحكًا بلا تعليق". (ص ١٠٢)

بينما هى تعلق فى مقارنة بوضعها: "لا فائدة أبدًا، سلطان هذا هو الشخص الوحيد الذى أحسده، ما أحلى الرجولة، انطلق، فلا يضايقه برقع ولا عار ولا قصور رؤية". (ص ١٠٥)

الوحيدة التى حزنت زهرة لوداعها كانت مريم. أما العجوز فكان فراقها نعمة ليس كمثلها نعمة. وهكذا ودعت الأرض "قلقها الأخير". (ص ١٠٦) ومع ذلك فهى تشك فيما تعلنه إذ ما تلبث أن تستدرك قائلة معلقة فى هذه المرحلة على وضعها بين ماضيها ومستقبلها: "أمامى مشوار مضبب الرؤية، وخلفى كل شيء بغيض". (ص ١٠٦) ثم تتساءل مستنكرة: "هل أنا حقًا زهرة الماضى التى تغسل المواعين عند الفلج، والدار والبقرات، وثلة الغدير، وجرة الماء وقصعة العجين؟". (ص ١٠٧)

وقبيل أن يتحرك المركب ركضت لجداره وأخرجت كل ما بجوفها من بقايا الأرض معلنة: "الآن أحس بالارتياح.. نظرت للطير الجميل بصوته الحزين في السماء، برغم كل شيء، اليوم أستطيع التحليق بعيدًا عن جهنمية الأرض.. اليوم سأطير معك يا طير الأحزان، ولن يوقفني لا عم ولا سلطان". (ص ١٠٩) وواضح أن الكلمة الأخيرة هنا لها معنيان: السلطة واسم الربان. غير أنها ما تلبث أن تعود فتعلن أن البحارة "كانوا يحتقرونني كجرذ وضيع مروا به". (ص ١١٠) ثم تربط بين وضعها الحالي ووضعها الماضي "منذ صغري وأنا محاطة بهكذا أفواه، وبهكذا عيون، حتى تلبَّسني العار وأنا بريئة منه.. ينتابني الخوف ويسود وجهي وكأنني عار نفسي". (ص ١١٠)

وقام إلياس بتعريف زهرة ببحارة المركب ومهامهم حتى وصل إلى "جمعة غابش" الذي نهره سلطان عندما كلمها "إنه بحري ممن يسيرون المركب عند سكون الرياح، وهؤلاء أغلبية هنا ولهم أذرع من حديد.. كانوا يعملون بشجاعة أكبر ويعلون أصواتهم عندما نظرت باتجاههم". (ص ١١٢) ثم تعلن زهرة مستمدة ثقافتها من ثقافة مبدعتها فتقول: "هي عُقَد الاستعراض الغريبة التي تظهر حينًا بعد حين". (ص ١١٢) وتقارن بين وضعها الحالي ووضعها السابق الذي لا تنساه أبدًا مكونًا رافدًا لحاضرها "كيف تراك يا أمي الآن – تلطمين أم تبكين.؟ آه ما أحلى الحرية التي تسري في عروقي الآن.. بعد الثلاثين وأكثر أحس أنني مخدومة من الجنس العالي. إنني أحس كالأميرة". (ص ١١٣)

وفي لحظة سعادة مصيرية أمسكت ببرقعها ونزعته عنها بسرعة رهيبة وألقته في البحر وهي تراه يلوح مستنجدًا، وهي تستعيد ماضيها الذي يلازمها – فالحاضر يضيف إليه ولا يلغيه – "رأيت وقتها طفلة تعدو، يجرجرها أبوها على شوك السدر، كانت تصرخ مستنجدة أيضًا وكانت مصدومة يقتلها الخوف! امض

– لعنك الله – للقاع.. لعنة الله عليك وعلى السنوات الثلاثين الميتـــة". (ص ١١٥) وكان رد الفعل المباشر لتصرفها اتهام صالح لها بأن "ما تفعل هـــذا غيـــر بنـــت الحرام.. اعترانى وجوم وقح وأنا أراهم جميعًا ينظرون كمن ينظر لسوسة تقـــض بنيانًا قويًّا، سوسة واجب تصفيتها". (ص ١١٧) فلما لـــم يعـــودوا يولونهـــا جـــل اهتمامهم كما كانت البداية بحيث يتجاهلونها كأنها غير موجـــودة أصـــابها الغـــيظ "لتعاملهم معى كأية ساقطة لا تستحق النظر إليهـــا". (ص ١٢٩) وعنـــدما ذهبـــت تساعد الطباخ فى عمله وترشده إلى طريقة عمل بعض الأكلات رفض مـــساعدتها "كنت أعيش قبل اليوم فلا يجرؤ فرد على أن ينظر إلىَّ ربع نظرة مثلما ينظر هـــذا الطباخ التافه". (ص ١٢١) مما دفعها إلى أن تندم على تصرفها متذكرة ماضـــيها الذى لا ينفصل عن حاضرها تحسب فى كل لحظة مكاسبها وخسائرها "ماذا حصل برب السماء يا أبى؟ لماذا لم أرض بقسمتك وجلست هناك؟ ماذا لو لم يُخلق ســـالم أبدًا؟ ماذا يا أبى؟ أية مســـافات تفصلنـــى عنك الآن، وكم هى المـــسافـــات بينـــى وبينك قبل الآن؟". (ص ١٢١) بينما سلطان – صوت خـــارجى يؤكـــد الـــصوت الداخلى – يسألها: "أى بنية ماذا فعلت بنفسك؟ لماذا فعلت هذا وكنت هناك تعيـــشين الستر والرفاهية؟ كانوا يحمونك بالبنادق، لم أعد أفهم ماذا تريدين من كل ذلـــك؟". (ص ٢٣) أما رد فعلها فكان تساؤلها "هل أكرهه لأنه يلـــدغنى بالحقيقـــة؟". (ص ١٢٣) ثم تعلن جانبًا من حقيقة دوافعها – ولعله مجرد تبرير – حين تعتـــرف "مـــا أتيت إلا لأعـــرف لماذا هى (تقصـــد زوجة ســـالم) ولســـت أنا، لمـــاذا أنـــا لا؟" (ص ١٢٤) "وأنا حية ميتة على هذا المركب" (ص ١٢٤) ثم تقارن بينها وبين ميا التى تزوجها سالم فتخاطبه مستمدة تشبيهاتها من مزارع الجبل (الماضى الـــذى لا يفارقها) "لكنها يا ابن عمى لم تندب ولم تزعق، أسطورة هى يا ابن عمى، وما أنـــا إلا تلك الفزاعة فى الحقل، أهش الغربان عن عتوق التمر وثمرات المانجو فلا هى تحركت ولا هى أخافت الغربان". (ص ١٢٥)

ونلتقى بفقرة هى نموذج لروائع الفقرات التى تزدحم بها الرواية وهى تصف مراودة النوم لها "يراودنى نوم لذيذ يشد يدى ويجذبنى، والصرخات فـى الخـارج متباينة بين شر وخير وبين بين، وهناك دغدغة ترسمها قطرة ماء تـسرى علـى ظهرى بهدوء فأتصلب ويعترينى الخدر، ها هى ذى دقات الوسن تأخـذنى لعـوالم الأنغام الساحرة. كانت أذنى تنصت لنوادرهم الضاحكة، وكنت أضحك حتى بدأت أحس بالوجود قليلاً، وأحسنى أغيب بعيدًا". (١٢٥)

وبينما كان سلطان يعرض الزواج – مرة من مرات كثيرة – صاح إليـاس من على الصارية: مكديشيو.. مكديشيو "كانوا يهللون ويصفقون بحمـاس منقطـع النظير. ساعتها انكفأت وتكومت محبطة. ليتنى كنت رجلاً مثلهم أفرح بالبر والبحر والسماء، لا تكبلنى كلمة العيب، ألم أتمن أن أكون صبيًا بين طرفة عين وأخـرى؟" (ص ١٢٧) ويتداخل الماضى مع الحاضر – كشأنهما دائمًا – فتتذكر مشاعرها قبل أكثر من عشرين عامًا ثائرة على أنوثتها المستضعَفة "صبية فى الفلج بثياب ترضخ بالوحل والبول، بريئة، وسعيد يرشنى برذاذ الماء العذب.. فبللت ثيـابى وخـشيت وقتها أن تعصرنى نظرات أمى ويصيبنى نصيب من يديها ولسانها. تسللت مختفية لأغسل ثيابى لعلها تجف فى الشمس فلا تشم أمى رائحة البول ولا تلاحظ لطخـات الوحل، لكنهم دفعونى فى الفلج دفعًا. كنا إخوة حقيقيين نتصارخ ونتراشق ونلهـو. وكنت أطير جذلى مع القطرات المتنقلة فى الهـواء، متـشبثة بـانفرادى معهـم، ومعاملتهم لى كند، كصاحب، كقرين، لكننى أخطأت فصرخت مولولة عندما شدنى سعيد من شعرى مغضبًا وليتنى ما فعلت، ليتنى ابتلعت صرختى، واكتفيت بالسعادة التى عشتها وحيدة.. آه وعيونها أمى أرجفتنى وقتها، واتـسعت معلنـة القيامـة، البعث، العدم.. تستحمين مع الصبية، وافضيحتاه، آخ عليك.. وكان علىَّ بعـدها أن أحمل دلوًا وأسير خلف البيت تحت شجرة الشريش العجوز أسكب المـاء بكـوب

صغير فوق رأسي..". (ص ٢٨) وفى مكديشيو أعلن صالح أنهم يشتكون من تفشى الكوليرا والسل، وأنهم يرغمون الطاقم على التحصين. (ص ١٢٩) ومع سليمان – أحد البحارة الذى كان مجنوناً بها – اتفقت على إخفائها وسط المؤونة حتى تتفادى التطعيم الذى لا تريده وهى تسجل أثر الرحلة على تطورها المنتشية به أمام نفسها – على عكس ما يراه الآخرون أو الجميع على حسب تعبيرها: "يعجبنى ألا يعترض أحد على رنة غنج بريئة، بعد الآن لن أخاف السقوط، أفعل ما أريد، وبنظر الجميع وصلت القاع الذى لا رجوع منه". (ص ١٣٢)

وتقارن زهرة بين حضارة سكان الجبل فى عُمان وحضارة سكان الساحل الإفريقى الذين يصرون على تحصين البحارة من الكوليرا والجدرى (ص ١٣٢) وقبل ذلك كانت الكوليرا والسل (ص ١٢٩). "تذكرت المعلم خلفان وعلاجاته الساذجة، تعاويذه كانت دائمًا لا تخيب برغم كل ما يقوله إمام المسجد، كان ينعته بالدجل، وكان يطلب حبسه وتجريده من كل صلاحياته، لكن القرية قامت بأسرها معترضة. لقد أشفى (أبرأ) خلفان بيديه الكريمتين مئات المرضى، وأصحاب الصرع". (ص ١٣٤)

وعندما كانت فى طريقها إلى مخبأ يخيفها عن عيون التحصين اعترض طريقها أحد العبيد، فما كان منها إلا أن تصرفت تصرف السادة الرجال معها وهى تعلن قائلة: "يحزننى كثيرًا أن ألقى الإهانة ممن يخدمنا فى البيوت ونشتريه بأبخس الأثمان". (ص ١٣٢) كان هذا أول لقاء بين زهرة وربيع خادم سلطان، الأمين الذى يحرس بضاعته ليلاً ونهارًا، وسيصبح فيما بعد حارسه على زهرة، ثم حارس زهرة الخاص.

لكنها حين حشرت نفسها فى هذا المكان أحست أن رائحة سمك مملح تكاد تخنقها، كما أحست بالتصلب والتيبس وكأنما أصاب رجلها الخدر، وبدا لها أن الأمر لن ينتهى وأنها رمت نفسها فى ورطة سخيفة. (ص ١٣٦) غير أنها ما لبثت أن اكتشفت أن هذا السمك ليس إلا تمويها لإخفاء شيء أخطر ومحرم دخوله هو البنادق التى يستعملونها فى الجبل وما كان السمك إلا غطاءً لها.

وسمعت زهرة صوت سلطان وهو يأمر البحارة بإنزال الزوارق الصغيرة وتحميل البضاعة عليها دون أن يفتشوها "كان يحمل مخطوطة توصية، ليس صعبًا أن يشترى مئات المخطوطات". (ص ١٣٩) ومن فتحة الباب لمحت زهرة صالحًا يتفرج "وبأسنانه كانت تعبث قشة صغيرة أو عظمة سمك، كان يمارس غيرته من سيده فى ظل وبعيدًا عن الأنظار". (ص ١٣٩) لتعلن بعد ذلك أنه "حتى الرجال ذاتهم درجات، تأكلهم النار ذاتها التى تحرق أصابعى منذ خروجى للنور. هم يتفاوتون فى اعتلاء السيادة. منهم مَن فى القمة ومنهم من فى السفح. أما أنا – وربما الكثيرات معى – سنظل دائمًا على يقين بأننا لا نملك قوة السيادة". (ص ١٣٩) لهذا فلا غرابة أن يكون حلم يقظتها "كل ما أردت أن أطير فى السماء. أن ألقى السلاسل كلها فى زرقة البحر، وأن أحلِّق منفردة فى السحاب وخلف عالم الشمس. كل ما بغيت أن أصبح جديدة فريدة تمامًا، عالمى ووطنى أخضر سماوى. كل ما بغيت أن تحملنى موجة بيضاء إلى أرض تتجاهل أنوثتى وتعاملنى بنقاء وحب، تتجاهل عرقى ولونى، أصلى وجنسى". (ص ١٤٠) "وأحسست أننى لم أخطئ بترك الجبل، فهم بعد التحقير على الجبل، أحسنوا النظرة هنا، وهذا ما لن أجنيه مهما فضلت لو بقيت على الجبل". (ص ١٤٠)

وما لبث صالح أن جاءها بدوره يطلب منها الزواج، فكانت إجابتها: اذهب واستحم وتسوك فرائحتك تقتل. (ص ١٤١) لكنها ما أن تنفرد حتى تؤنب نفسها مفصحة عما ينتابها من صراع "أصغيرة أنا، أحقيرة أنا، وحقيرة جدًّا ربما كما أتصور؟ لكنه تكويني، هكذا عشت وسأعيش، وكأى ناقص، مخلوق بالتكوين المحبط لا يمكن له أن يغير شيئًا من بداهيته، لا يمكن أن أصبح خيرة بين يوم وليلة، بل حتى في دهر أو في دهور، وما عشته حتى الآن حقبة إحباط، عمرى ثلاثون عامًا، ثلاثون نائحة، وما أزال فتاة حمقاء تحلم بابن عمها، برغم الموت والعائلة والخنجر. سالم كان نقيضى وأنا لا أعيش إلا مع النقيض". (ص ١٤٢) ثم ما لبثت أن تعلن قائلة: "أنا مخلوق مجنون أنانى، لكننى متأكدة أننى عرفت الحب". (ص ١٤٣)

وعندما واجهت حارسها "ربيع قائلة: أتعرف بما يصفونك الآن؟ بالخائن.. مسكين يا ربيع ماذا بقى لك لتعيش من أجله؟ يلاحقك العار وستظل عبدًا لدى سيد مجنون". (١٤٤) أربكته هذه الكلمات وتركها ومضى مخالفًا أوامر سيده للمرة الأولى؟ وقد أسعدها ذلك كثيرًا. (ص ١٤٤) وعندما أبلغ العبد سيده سلطان بما قالته وجاء سلطان يعاتبها أو يؤنبها على ما قالته أجابته ساخرة: "لم أقل شيئًا مهمًّا لتغضب هكذا. قلت فقط أن روح أمه لن تسامحه لأنه باعها بدون وجه حق، ونوهت له فقط بعبوديته للص. هل قلت شيئًا يغضب؟". (ص ١٤٤) فكان رده "أنت من نسل إبليس كماى (مثلى)، أبوك عندما قذفك للحياة لم يعرف أن يبسمل وقتها، ملكته الشهوة، لذلك تعشقين الحرام مثلى". (ص ١٤٦)

وكانت مالیندی ثانی الموانئ الإفريقية الذی رسا عليه المركب، فقامت زهرة مع حارسها ربيع بجولة سريعة فی الميناء، عادت بعدها لتناول وجبتها من الطعام لتعود وتقوم بمغامرة ليلية فی الميناء بصحبة ربيع مخترقة غابة نارجيل (جوز الهند) مظلمة "أخاف من هكذا مكان تكثر فيه الهوام والحيات والجن". (ص ١٥١) قادتها الغابة إلى قرية صغيرة من بيوت القش والطين، "أهلها بسطاء كأهل بلدی لا يختلفون عنهم إلا هذه الطفلة عارية الساقين الراكضة بحرية. ما جرؤت على مظهر هكذا، كنت ابنة شيوخ، غير كل البنات.. لم أعرف سوى المطبخ وبئر كئيب فی الجوار". (ص ١٥٤) وهكذا يتداخل الماضی والحاضر طوال جريان الزمن الروائی، فحاضر الشخصية لا ينفصل لحظة عن ماضيها مما يدفع زهرة إلى أن تعلن: "المرأة، هی المرأة هنا، طفلة وامرأة عجوز، تصنع كل شیء، وتقع على عاتقها كل المسئوليات ولا يبدو أنها تعرف كيف تتذمر، أو كيف تفر فی مركب يخلصها من ناسها وأهلها وعمرها الماضی". (صفحات ١٥٤ – ١٥٥) ويختلط الماضی بالحاضر أثناء عودتها مع ربيع "وجوده مهم.. حقيقة مؤلمة كغيرها يجب أن تحدث". (ص ١٥٧)

وفی الليل أرقت زهرة "كانت بداخلی بلبلة فوضوية وتوجس وحشی". (ص ١٥٩) عندما سمعت حركة خفيفة على سطح المركب فی هزيع الليل الأخير، وحين ألقت نظرة من خلف باب غرفتها لمحت أشباحًا تتسلل إلى المركب من بينها شبح سلطان وأشباح أخرى غريبة فی ثياب أشبه بثياب الإفرنجة، حملوا صناديق السمك النتنة على ظهورهم ومضوا بثبات مطلق ليأخذوا طريقهم للغابة، بينما تسلَّم سلطان من زعيمهم كيسًا "بلا شك كيس نقود". (ص ١٦٠) بعدها عرج سلطان على قمرها "كان سكرانا، يكاد يمسك بی، لكنه يتماسك". (ص ١٦١) وهی تقاوم دعوته ليرد قائلاً: "دعك من هذا الحياء الأحمق، تعالی ألا تشمين فی ثيابی رائحة

المسك.. والنبض فى عنقى أترينه؟ مجنون قلبى، كاد يقفز ويلتهمك، كما سألتهمك الآن، من يبدأ فينا: أنت أم أنا؟". (ص ١٦٢) ويقف بينها وبين الاستجابة للإغراء صديقة قريتها فضيلة" ورأسى يهتز بهاجس العار – كانت لى صاحبة حلوة، برأسها سبل الشيطان. يوم حملت، فى سفح الجبل القريب، رأيتهم يدفنونها". (ص ١٦٢) طردته من غرفتها وهى تتذكر "ومضت فضيلة فى السفح مع المئات، كنت أعرف أنها تحمل عار إخوتى كلهم. كانت تحبهم جميعًا، كانوا يتناوبون عليها كالذباب، فريسة أخرى غبية". (ص ١٦٣)

ثم ما تلبث زهرة أن تحدد بوضوح قضية حياتها "دومًا أحمل وهمًا وأجنى السراب.. وكما فقدت الأهل بالأمس، سأفقد اليوم إرثى، فلا قوة لى على مواجهة أخطائى القديمة، ولا قوة لى على الوهم من جديد". (ص ١٦٣) ثم تعلن موقفها الحياتى المزدحم بالجدل بين المتناقضات "مطالبة بالذل لكى أنال السعادة". (ص ١٦٤)

وفى الليلة التالية ذهب سلطان أيضًا بعد المغرب برائحة المسك، وذهب معه نفر كثير بينما بقى المخلصون القلة على المركب يتناولون الحكايات ويناجون النجوم، ومن بينهم حارسها ربيع الذى توجه الحديث إليه قائلة: "أنت لا تتكلم، سلطان فقط يتكلم، ولكنكما لصان، وأنا ابنة شيوخ، شيوخ اللصوص". (ص ١٦٥)

ومضى يومان وسلطان لم يظهر على الإطلاق. وبينما اتهمته زهرة بأن غانية أغوته، أكد ربيع أنه فى ورطة. وما لبث أن غادر المركب مع بعض البحارة السابقين ممن كانوا على المركب فى طريقهم إلى الفندق الذى يعرفون أن "سلطان" يتردد عليه. وبمرور الوقت تلبَّس زهرة الخوف عليه معبرة عن مشاعرها المتناقضة نحوه. "برغم حقارته كلها، لا أريده أن يموت، فليكسروا أنفه، وليجدعوه. ولكن ليس أكثر من هذا، ليس أكثر". (ص ١٦٦)

واستغل صالح فرصة غياب سلطان لمساومة زهرة فى محاولة أخرى "أنـا من يسعدك، حتى لو كنت أخطأت معه سأسامحك وسأتزوجك". (ص ١٦٨) لكنهـا لم تكن تحترمه لتستجيب له "كان مريضًا لا يجيد لعبة الفوق مهما حـاول. خلقـوه لينشأ بين البين". (ص ١٦٨)

ورغم أنها تعلن أنه "لا يمكن لهذا الجرو أن يكون المقاتـل الـذى أريـد" (ص ١٦٩) فإنها تكمل اعترافها قائلة: "فات الوقت لاشتراط ما أريد". (ص ١٧٠) لهذا عندما عاد الرجال وأعلنوا أن سلطان اختفى من ماليندى تقريبًا، تحدد زهـرة المأزق العبثى الذى وصلت إليه حين تتساءل "هل أعود فأتزوج ممن لا أطيق، ابنة النسب والحسب أنا؟". (ص ١٧١) فيم إذن رحلتها إذا كانت نهايتها مثـل بـدايتها ولعلها أسوأ؟ غير أنها تعلن فى بساطة "الحسبة سهلة، أنا بحاجة لمأوى". لهذا لـم يصدق صالح موافقتها فطلب منها الذهاب إلى إمام المسجد ومعهما شـاهدان مـن بحارة المركب بينما زهرة تعلن بصراحة مأزقها "لا يحتاج الأمر لنباهـة، أنـا لا أملك حلا سواه.." ومن أجل اكتمال الصورة صارحته بقولها: "أنت حقير" فأجابهـا "لأنى أريدك لى، يجب أن تكونى لى.. وأُرضى كبريائى من جديد". (ص ١٧٣)

ويتساءل القارئ: هل زهرة نفس طموحة قلقة تعدو وراء سراب؟ فهـى – بعد زواجها – ما تلبث أن تعلن: "لا أريد من أىٍّ كان أن يـسألنى عـن إحـساسى الآن، لا أريد سماع شىء من الحماقة. بالأمس كنت مع طيور البحر أرفرف طليقة لا يحدنى شىء، واليوم – كما يقولون – أصبحت زوجًا لرجل لا يميزه شىء سوى خبرته الواسعة بأمر البحر". (ص ١٧٤) ثم تعلن بوضوح: "أنا يائسة والآن أغرى نفسى بالتفاهات". (ص ١٧٤) عذابها أنها لا تعرف الاستقرار، فها هى ذى تتحدث عن وشاية صالح – زوجها – المقززة بسلطان حين كان يُجرى صفقة عبيـد مـع

عميله الدائم فى ماليندى، أودت به فى يد شيخ قبيلة غاضب كان قد فقد ابنا الموسم الماضى، وعلم فيما بعد أن "سلطان" باعه فى بلد عربى، ثم تعود وتعلن "ومع هـذا تزوجت صالحا". بدعوى أنها "أنقذتُه وأنقذت سمعتى". (ص ١٧٥)

وأخيرًا أحضروا "سلطان" يحملونه كالجثة بلا حراك.. وجهـه ممـزق دام، ويداه مختنقتان من آثار القيد، أما رجلاه فلا تتحركان، بالكاد يتنفس".. وضعوه فى قمرة زهرة وهى تخاطبه فى تشف: "أيها المتعجرف من يصدق أنك أسـفل قـدمى تطلب الرحمة والإحسان". (ص ١٧٧) وعبرت زهرة عن روحها الشقية الطمـوح التى لا يريحها أى وضع وهى تخاطب (سلطان): "أيها الرجل القريب البعيد إلـى متى ستظل هكذا أقل مما كنت؟ تمنيت أن يعود يعاكسنى كما تلك الليلـة. وكنـت أستغفر كلما عاودنى الخاطر وأنا فى ذمة رجل آخر". (ص ١٧٨) وأثناء هذيانـه عرض عليها الزواج ربما للمرة العاشرة لكنها أجابته: "نحن لا نصلح لبعضنا يـا سلطان. أنت لص عبيد، وأنا أبحث عما لا تملك. صالح يناسـبنى، هـو شـريف يريدنى، وليست لديه زوجة أخرى". (ص ١٨٠) "أنت فى الحقيقة الـستار الـذى اختبأت خلفه طويلاً، أما الآن فأنا ظاهرة كالشمس، بطلـة فـضيحة". (ص ١٨٠) فكان جوابه "أنت كلبة حقيرة" وكان جوابها الـساخر "مـا دمـت بـدأت تـسبنى كالماضى، فأظنك بخير". (ص ١٨٠)

ولقد اعترف صـالح لزهرة بأنه وشـى بسلطـان لكى يحـصـل عليهـا "حلم حياتى، حلم حياتى كلها". (ص ١٨١) وقد تقززت زهرة من هذه الوسيلة فـى سبيل الحصول عليها، فزهرة روح حائرة فرت من الماضى إلى حاضر مـشكوك فيه. وقد ظهرت عليها أعراض مَرَضية "عاودتنى نوبـة الـسعال الغريبـة التـى أصابتنى قبل ليلتين، وكانت جافة مؤلمة لكنها لم تستمر طويلاً". (ص ١٨١)

وأمضى صالح وزهرة النهار كله فى البحث عبثًا عن مزرعة صغيرة بسعر معقول، وكان صالح يتوقف عند الباعة البسطاء يشترى لها الهدايا، ومن بينهم بائع للذهب وهى تقول له: "هذا يكفى، فيرد قائلاً: أنت تستأهلين كنوز الدنيا يا زهرة" (ص ١٨٢)

وتعود صاحبة هذه الروح القلقة – بعد ما يظنه القارئ إنجازًا – ليسمعها تتساءل: "أيضمك بيت صغير مع رجل تنفرين من ملمسه؟" (ص ١٨٣) وكأنما نهاية الرحلة كبدايتها، بل نسمع حوارها الذى يوضح مدى حيرتها التى تكشف عن روحها المعذبة، وماضيها الذى ما يزال من مكونات حاضرها يتفاعل معه سلبًا وإيجابًا، نسمعه فى هذا المونولوج الذى تتصارع فيه الأضداد: "أيضمك ساحل غريب وتهجرين الجبل والناس الذين ألفتهم، وغدير الفجر وقهوة الظهيرة.. على أى حال صالح أفضل بكثير من عبد الله.. على الأقل لن أكون عبدة هذه المرة. تخدعين نفسك يا زهرة، تعلمين أن بيتًا أو مزرعة صغيرة لن يكبحا جموحك المطلق بلا حدود، سيأتى يوم يتحطم فيه بيت القش الذى نسجته يا زهرة، ستهربين من جديد وستبقين هكذا مرتحلة شريدة لحين موتك.. حينها أكون قد أنجبت طفلاً أو عشرة يحملون دمى واسمى ويصنعون لى صرحًا ويتحدثون عنى فى كل الأوقات.. ستحطمين كل شىء، وستهربين، لاشك ستهربين، سيهدم صرحك، ويصنعونه مرجمًا". (ص ١٨٣) إن بدرية الشحى تفصح بذلك عن شخصية بطلتها زهرة المعذبة بطموحاتها نحو المستحيل.

ولقد استأجر صالح غرفة "إفرنجية فى فندق نظيف. وفى مطعم الفندق أحسا بغربتهما. وطلبت زهرة أن تعمل بزراعة وتجارة القرنفل، وليس فقط بالبيت، فأجابها صالح: إننا فى إفريقيا وهذا أمر عادى أن تعمل المرأة وتتاجر، لو كنا فى

مكان آخر (لعله يقصد عُمان) لقلت لا". (ص ١٨٧) وأثناء حديثهما صرعتها من جديد نوبة السعال، بدايات ستتطور فيما بعد لتشارك في تحديد مصيرها. وبعد كل ما أنجزته يعاودها الندم، فتعترف قائلة: لماذا أخدعه وأخدع نفسي، ما كان صالح هو حلمي ولا عبد الله ولا سلطان، سالم هو الذى فقدته مرتين: حين هاجر وتزوج الإفريقية ثم حين غادر الدنيا. (ص ١٨٨) وندرك مدى عذاب هذه النفس حين نسمعها تقول بعد أن فشلا – هى وصالح – فى العثور على زوجة سالم وابنه: "فى تلك الليلة كان صالح متماسكًا ورقيقًا. كان يقبل قدمى كالمجنون ولعابه البارد فى تلك الليلة الرطبة مالح كالبحر. راقنى منظره أسفل قدمى يقدم عبوديته. كان مشغولاً تمامًا، وعيناه ملوثتين بالرغبة، لكننى فاترة وأكاد أتقيأ، ما كان الأمر كما وصفته، كان مقززًا وصورة سلطان هى الملاذ". (ص ١٨٩)

وبينما رحلت السفينة وطاقهما، حقق صالح لزهرة حلمها فى مزرعة القرنفل الجميلة التى اشتراها لها مما دفعها لأن تعبّر له عن مشاعرها المتناقضة تجاهه – كما كانت تجاه سلطان وتجاه هروبها من مسقط رأسها – بقولها: "ظننتك شريرًا وجبانًا لوقت طويل". ثم أعلنت عن رغبتها فى أن تتفادى بناتها ما عانته بكونها أنثى، "خمسة تكفى، أريد أن أربيهم بالمثل، البنت كالولد لا فرق بينهما". (ص ١٩١) وعندما استطرد زوجها يكمل حلمها قائلاً: "سأزوج البنات وهن بعد فى العاشرة هكذا نحافظ على الشرف. أمسكت برقبته فجأة وقالت مازحة: سأقتلك أنت وقتها". (ص ١٩١)

وهى فى نُعيمها الجديد لا تنسى أبدًا ماضيها الذى هربت منه "بين ليلة وضحاها أصبحت سيدة عظيمة يخدمنى الناس، بعيدًا عن تقرح يدى وقيام الفجر. كنت هنا آمر وأنهى، وبإشارة إصبعى تقوم الدنيا وتقعد". (ص ١٩٢)

وهى تعترف أنها لم تعد تعرف الحب منذ زمن بعيد، رغم أن الحب فى قلب صالح "أفلاج لا تجف، ظلت تبحث عن مجرى مناسب، وها هى اليوم تغمر الناس، وأخصهم أنا. بكل صدق، ما أحسن هذا الرجل وما أقربه من نفسى". (ص ١٩٢) تلك قمة الفرح تلتها قمة المأساة "والأقدار هي ذاتها الأقدار القديمة، وغراب الشؤم الذى خُلق فى الجبل عشية ولادتى لا يزال يلاحقنى أينما حللت حتى لو عبرت البحار ونُفيت بعيدًا.. ظننت لوهلة أننى وصلت لنهاية المطاف، وأننى جمعت نفسى ووصلت إلى ما أشتهيه وبدأت باستقرار ذاتى: فى اليوم الذى قررت أن أقول له كلمة حلوة لتنزل بردًا على نفسه.. فى اليوم الذى وجدت الخلخال الذهبى بجانب الفراش بعدما أُعجبت به فوق جارة عربية، فى ذلك اليوم اليتيم قتلوه.المسكين الذى كان يعيش مثلى للمرة الأولى موقع البؤرة سقط من عرشه وضاع، وتركنى، لتوى تزوجت، لتوى عرفت الفرح.. ما أبغض الليل فى أرض الغربة، أسمع حفيف أقدام الجثث المسكونة تحت الدار، كلها دُفنت غصبًا". (ص ١٩٣)

ولكى تتراكم المصائب فقد عاد سلطان ينذرها أن أخاها وصل "تهانينا.. كانت عبارته كالصاعقة التى لا تأتى إلا بالموت.. والهموم إذا ما حلت تحل مجتمعة". ثم تحدد مسيرة حياتها "أنا أموت منذ الولادة وحتى أرذل العمر، بالخوف، وبالحماس المقتول". (ص ١٩٥)

وتواصل بدرية الشحى على لسان بطلتها إدانتها لمجتمع الذكور على حساب الإناث، وهى تسترجع الماضى المغزول فى شبكة الحاضر "المضحك المبكى أن أخى الذى جاء بخنجره المزعوم ليتخلص من عارى، هذا الشجاع الذى توصل لى بكل صبر، هذا المحافظ على العِرض والشرف، كان يتسلل ليلاً لدار فضيلة، وبعد ساعة أو ساعتين يعود ليحل محله أخوه الآخر.. وعندما اختفت فضيلة لم يسمعوا

هم تأنيبًا واحدًا، كانوا شبابًا طائشًا، كانوا مجانين. وكانت هي العاهرة". (ص ١٩٥) "لم تنتظر فضيلة طويلاً لتعرف النهاية التي جلبت لأهلها العار ودفعت بأسرتها لتهجر الجبل وتنصب خيامًا في رمال بني وهيبة.. أما أنا فهيهات، خلفي وأمامي مئات النهايات. فضيلة أخطأت.. كانت عارًا حقيقيًا، أما أنا فلن أكون عارًا على نفسي أبدًا". (ص ١٩٦) تلك وجهة نظر زهرة لكنها من المؤكد ليست وجهة نظر أخيها سعيد الذي لا يفرق بينها وبين فضيلة، قد تم الحكم عليها بالإعدام إنقاذًا لشرف الأسرة. أما زهرة فتعلن أنها لن تأتي لتموت. (ص ١٩٦) لهذا استدعت "سلطان" قبل أن يغادر مركبه مومباسا وساومته على السفر معهم إلى بمبا مقابل الكثير من المال والذهب الذي ما يزال معها (ص ١٩٧) بينما هو يبتزها بتهديده إبلاغ أخيها بمكانها، مما دفعها إلى التساؤل: يا إلهي كيف تمر الأحداث أمام عيني بكل هذه السرعة، زواجي من صالح، وترملي كله في أيام معدودة، والسعادة والمال والسلطة كلها تتبخر في لحظات. الماضي وحده ثقيل، الماضي عندما يعود، يعود ببطء، يذل،، يضغط على أنفاسي، يخنقني خنقًا. (ص ١٩٨) وهكذا بعد أن ظنت للحظة أنها وصلت إلى قمة الأماني، جاء الماضي ليذكِّرها بأنها شريدة بائسة وطفرة لا تدوم. (ص ١٩٨)

وعلى المركب في الطريق إلى بمبا يتهم سلطان صالحًا بأنه هو الذي وشى به وتسبب فيما تعرض له من تعذيب، وترد زهرة أنه هو الذي كان وراء مقتل زوجها صالح. فيتساءل سلطان وقد شحنته الغيرة: "ماذا وجدت فيه لتخلصي له، لماذا لم تحبيني أنا؟ "فكان جوابها: "لأني أكرهك، أنت بالنسبة لي كهذه النعال في قدمي، كالقملة في رأس بحارتك، كهذا الضرس في حلقي، مسوس، مزعج، شيطان. أنت بالنسبة لي كذلك الزبد في الموج هباء، لا تهمني أبدًا". (ص ٢٠٠)

وحين وصلت إلى بمبا أو الجزيرة الخضراء كان تساؤلها: "هل سأظل أهرب من مواجهة الموت؟" (ص ٣٠١) وإلى متى سأظل أبحث عن النجاة دون قتال؟ هل أبحث عن الأمان وبجيبى حفنة جبن تستنزف دمى؟ ما هذا الموروث البغيض الذى حقنوه بدمى؟ ما هذا الخوف الذى يجدى ولا ينفع؟ وفى أية أرض هذه يتحقق لى الأمان بلا مواجهات ومصادمات ومهاترة؟ ما أفعله الآن هو استسلام للعار، وفى آخر الأمر سألقى الخنجر، سألقى الموت". (ص ٢٠١) وجاءها سلطان يعرض عليها – كعادته – الزواج، فاعتذرت بأنها ما تزال فى العدة. (ص ١٠٤)

وفى الأرض الجديدة هناك رائحة لذيذة حلوة تعبق فى الجو، رائحة قرنفل جميل ينشر أريجه فى الأرجاء فيزينها بالغموض والسحر. لكن كل هذا الجمال لا ينسيها ماضيها الذى تركته فى الجبل، ففوق رؤوس الجبال يطل سحاب ملون كثيف كصوف خرفان الجبل (ص ٢٠٧) وثمة قوارب شراعية صغيرة وكبيرة تنتشر فى البحر الساكن البارد. عندما جاءها الشيخ خليفة محاولاً إقناعها بأن تبحر معهم إلى زنجبار. ورغم رفضها عرض سلطان عليها الزواج – هذا العرض المستمر – فإنه عندما قال لها: "والله رأيتك فى أحلامى بأحلى الحلل". كان رد فعلها أنها أسرّت فى نفسها "ولا أدرى لما أعجبتنى عبارته وأزهرت فى داخلى فورة الشباب؟". (ص ٢١١) إنه تعبير صريح عن تناقض الذات بين المحاذير والأشواق، خاصية من خصائص شخصية بطلتنا زهرة.

وتركها سلطان مع عبده ربيع وأحد رجاله المدعو حُمُود الذى سيوصلها على حمار إلى مزرعة يملكها سلطان فى بمبا ومعه صك بتوكيلها أمور المزرعة بدلاً من وكيله الحالى وهو ينبهها إلى أن ذلك سيضايقه ولهذا يوصيها بأن تعمل

كل ما يقول عليه لأنه يملك الخبرة "ثم إياك من التدخل في شئونه". (ص ٢١٢) ورغم أن زوجها "صالح" رحل، ورغم أنها امتدحته بعد أن كانت قد احتقرته، فإن الحمار الغبى الذى كانت تركبه "ذكّرنى فى لحظة بوجه زوجى الراحل قريبًا من لحظة الفراش، وراودنى شعور القيء ذاته، الغثيان والامتنان لا يجتمعان لهذا هبطت من على ظهره وطلبت أخذها لأقرب سوق لبيعه". (ص ٢١٢)

ولم يرق لها وكيل سلطان أبدًا، "كان متعجرفًا بطريقة مستفزة، طويلاً بلا حدود، ينظر إليّ من علوه الشاهق كأننى أحقر من نملة". (ص ٢١٣) استاء من توكيل سلطان لها أمور المزرعة. وشد انتباهها كيف يسيطر على بقية العمال. أما البيت فقد أعجبها، اختارت الغرفة التى تطل على بستان القرنفل لتكون غرفة نومها وهى لا تصدق نفسها "من كان يصدق بأنى أنا المعدمة المهددة أصبح متحكمة وحدى بهذا المكان. كانت المزرعة أكبر بكثير من تلك فى مومباسا". (ص ٢١٤) وعندما وصفت "خميس" – وكيل سلطان – بأنه مغرور وستبيعه، قطب مرافقها حمود جبينه قائلاً: "لا تقولى هذا أبدًا أمامه. الرجل متعلم فى بلاد الفرنجة، وهو يحسب نفسه بطلاً قوميًّا". (ص ٢١٤) "فالأهالى هنا يقومون بكثير من الثورات الصغيرة لاستعادة أراضيهم التى يعتقدون أنها سُلبت منهم". لهذا فإن إقامتها أشعرتها أنها لا تسيطر على الأمور التى تزداد توترًا فى البلاد" والأمر فى المزرعة لم يكن بسيطًا البتة، فكتمبوا (أو خميس) كان يسبب إزعاجًا جديدًا كل يوم. وكلمة منه كافية لإيقاف العمل.. فالمزرعة مليئة بثمار القرنفل والنارجيل والذرة، وبدون عمال الآن سيبدو الحصاد مستحيلاً". (ص ٢١٥)

وإذا اعتبرنا أن تاريخ حياة زهرة سلسلة من ارتفاعات وانخفاضات، أو الانتصارات والهزائم، فإنه يمكن القول: إنها الآن تنتشى بأحد انتصاراتها حيث دعت عمال مزرعتها ليتناولوا الطعام تحت ظل شجرة المانجو العملاقة أمام البيت دون أن تدعو "خميس" وهى تعلن فرحة "أحب كثيرًا هذه الحياة، فاليوم أحس حقًا أننى فى المكان الذى أريد، المكان الذى أكون فيه ملكة أحكم بصولجانى الخاص، حيث لا يجرؤ فرد - باستثناء كتمبوا (الاسم الوطنى لخميس) السخيف - أن يعارضنى أو ألا يخلص لى. وسأصنع من كل هذا حلمًا بدون نهايات، حلمًا تحقق أخيرًا من العدم. آه كم أحترق شوقًا لأرى نفسى أميرة حقيقية". (ص ٢١٨)

ووقع ما كان متوقعًا. خلاف بين زهرة وخميس، زهرة تريد أن تبيع محصول القرنفل للتجار على المراكب الأجنبية فى المرفأ، وخميس يريد أن يباع لبنى جنسه من التجار السواحليين. فلما أصرت زهرة على رأيها "رضخ لنيرة الغضب، لكن عينيه أفصحتا كم يكن لى منذ لقائنا الأول: مزيجًا متفجرًا من طاقات مدمرة لا تساويه أحقاد العالم. وقف لحظة قصيرة وقال منذرًا بهدوء: فقط لمعلوماتك سيدتى، مهما بدا الأمر حلوًا فى نظرك، لن يظل حلوًا إلى الأبد. (ص ٢٢١) وما تلبث زهرة أن تعلن ما خلصت إليه من هذه المغامرة الشيقة الشقية "لا راحة فى أى عالم، مهما اشتهينا" حكمة عامة، ثم تخص نفسها "الجو موبوء، وبى اختناق وسعال مريض". (ص ٢٢١)

وطلب منها خميس أن تستبدل بمعاونتها الشابة منيرة - بينما أصرت زهرة على أنها خادمتها - امرأة عجوزًا حتى لا تشتت أفكار عمال المزرعة ويتعطلون عن العمل. لكن زهرة رفضت اقتراحه. وانصرف خميس ليدخل ربيع معلنًا أن ما جرى "ليس لصالحنا.. تعرفين أن التمرد شاع فى هذه البلاد، والسرقات فى كل

مكان، وهناك جرائم قتل تحصل فى الخفاء. الرجل قادر على أن يؤلب علينا العالم بأسره". (ص ٢٢٦) فلما رأى إصرارها على تصرفها كانت له الجرأة أن يقـول: "أنت مجنونة وعنيدة تمامًا". (ص ٢٢٧) وعندما ضبطت ذات ليلة أطفالاً صـغارًا سودًا ضامرى الجسد يسرقون دجاج مزرعتها، ظهر خميس يدافع عـنهم: "أبنـاء بلدى لا يسرقون، نحن شرفاء، هذه كلها أملاكنا، نحن لا نسـرق مـن أملاكنـا". (ص ٢٢٩) ورغم اختلافها الواضح معه فإنها كانت من الشجاعة بحيث تـصرخ قائلة: "وسمعت دقات قلبه المتسارعة، واعترفت لحظتها بوطنيته القومية، كـان لا يفعل عارًا". (ص ٢٣٢)

وعندما انقطع خميس عن الذهاب إلى مزرعتها أسبوعًا كاملاً قررت الذهاب إليه والسؤال عن الطفل الجريح الذى أصابته بندقيتها ليلة أن سطا الأطفـال علـى مزرعتها، لكنها وإن لم تجد الطفل إلا أنها وجدت القطن الدامى، فبصقت فى وجه خميس قائلة: "أنت مطرود". لكنه أجابها ببرود: "سآتيك فى الغد، فلا يُطرد المالـك من مملكته، إنما تُقلع الأعشاب الضارة من جانب القرنفل". فلا تلبث أن تدرك أنها فى معركة فاصلة "بينى وبين حريتى"، ثم تستطرد فجأة "لكن لماذا أتـذكر وسـط الخناق وجه ابن عمى الضال؟" (ص ٢٣٦) فالماضى ما يزال يندس فى الحاضر.

ويبدأ الفصل الخامس عشر بكلمة للشاعر الفرنسى لا فونتين "المرء يخـسر لفرط ما يود أن يربح". (ص ٢٣٧) وهو ملخص لحياة بطلتنا زهرة، لكن ما معنى الربح والخسارة هنا؟ من الواضح أن بطلتنا ربحت كما ربحت مؤلفتها وقراؤهـا. فنحن قبل أن نقرأ مغامرة حياتها غيرنا بعد أن اطلعنا عليها والتحمت بوعينا.

ولقد استدعت زهرة رجل القانون البانيانى (الهندى) وتفاهمت معـه علـى كيفية الاحتفاظ بالمزرعة لها دون سلطان، ثم نادت خادمتها لتنادى بدورها خادمها

كوزى حبيب منيرة لكى يعطيها درسًا فى اللغة السواحلية فاحمر وجهها وهى تركض كى تناديه، فتعلق سيدتها زهرة – ومن خلال تجربتها – قائلة: "حمقاوان، وهل هناك مجال للحب فى هذا العالم المجنون، الحب قد يكبل الحريات، ولا يولد إلا الحسرات، كلاهما معدم معلق فى رقبته مئات المصائر الحية، يعلمان جيدًا أن الحب لا يسد رمقًا، لكنهما يسدان أذنيهما للتحذيرات، مرهقان وبحاجة لحلم يضيع الهموم، يرسم – ولو وهما – شيئًا من الأمل". (صفحات ٢٣٨ – ٢٣٩) بينما عاد سلطان محاولاً أن يقنعها بالزواج، أحمق ثالث توضحه هذه الإجابة "استغللت توكيلك لى، وكتبت المزرعة باسمى، هذه المزرعة لا ينص عليها التنازل الذى بصمت عليه إذا لم أتزوجك، خذ كل ما أملك والمزرعة لى". (ص ٢٤٣)

وعندما نصحها سلطان أن تتزوج "خميس" لتضمن نجاحها، أكد حمود أن "هذا الرجل سيسوق الثوار ضدنا، البلد بها رائحة غدر، وهى تتعامل معه كطفلة بلا عقل". هنا أضاف إليها سلطان صفة من صفاتها حين قال: "زهرة دائمًا تحب مشاكسة من يعجبها ويبهرها بأسلوبه". (ص ٢٤٦) وأكمل موجهًا حديثه إلى ربيع وحمود "أنتما الاثنان مخبولان ولو شئتما ارحلا عنها، دعوها وحدها، المرأة تريد أن تجرب السلطة، حمقاء". (ص ٢٤٧)

وهكذا توهمت زهرة أنها انفردت بالسلطة بعد أن غادرها آخر أعوانها، والماضى والحاضر يتصارعان عليها: "لماذا ينتابنى الحنين لدارى القديم، وفى الوقت ذاته أتشبث بهذا المكان كالغريب، كالمعدم.؟ ومع القوة والعظمة لابد من سوسة تنخر البنيان الكامل تزعزعه تمامًا". (ص ٢٤٨) ثم ما تلبث أن تعلن وتعترف "هل ستستغرب إذا قلت لك إنى بنفسى لا أعرف شيئًا عن نفسى، وُلدت لأخالف، ولأقول لا حتى للمنطق". (ص ٢٤٨)

وما لبث سلطان أن تحول عنها ليغازل خادمتها منيرة "قبل ساعات قليلة كان يحاول منعى عن قرارى الذى اتخذته بشأن زواجى منه، وها هو ذا الآن يغازل خادمتى أمام عينى بلا حياء أو احتياط". (ص ٢٤٩) "ولم يخب ظنى فقد تبعها بعد وقت قصير واختفى فى الظلام" (ص ٢٥٠) بينما انتابتها نوبة السعال بقوة هذه المرة، وبقعة الدم (واقع ورمز) تتوسع يومًا بعد يوم.

وعندما شعرت أن "خميس" ورفاقه يدبرون المكائد لها، تطوع الصغير أحمد أن يرافقهم ويأتى إليها سرًّا ليخبرها بحقائق الأمور كاشفًا لها عن امتنانه وإخلاصه. (ص ٢٥٢) واكتشف خميس تجسس الصبى عليه "كيف ترسلين ولدًا صغيرًا وسطنا يتجسس علينا ويأتى لك مغتبطًا فيخبرك بما سمع وتنعمين عليه بالنُّقل والحلوى؟" (ص ٢٥٧) وما لبث ان انتابها السعال ليختفى خميس ليطلب الطبيب فتساءلت: "كان يكرهنى، وهل تنقلب الكراهية إلى محبة؟ هل حقًّا نحن أصلاً نحب ما نكره، ماذا عنى، هل يعنى هذا أنى أحب حقيقة كل ما أكرهه؟" (ص ٢٥٨)

وتصدِّر بدرية الشحى – ونحن نودع روايتها – الفصل قبل الأخير منها بكلمة للشاعر الألمانى ريكله: "كن سابقًا كل وداع كأنه وراءك.. إذ بين الشتاءات، شتاء لا نهائى، يحتمله قلبك بشتاء أكبر". فقد اكتشفت بطلتنا زهرة أنها حامل من زوجها الراحل صالح – المنسى تمامًا كما تصفه – وهذا السعال المميت لا يفارقها، أى أن الحياة والموت يتصارعان عليها معًا فى وقت الحصار، فتتساءل قائلة عن حكايتها: "ألا تبدو حكاية مصنوعة؟" لقد انسجمت بدرية الشحى فيما تروى حتى صدقت – وصدقنا معها – أنها لا تؤلف بل تُملَى عليها إملاء قصة تلقتها بوحى أدبى اجتمع لها من بيئتها العُمانية والعربية والعالمية. وبرز أمامها

سلطان – النقيض الذى ينفيها ويكملها – وهو ينفجر ضاحكًا عندما تلقى من ربيع خبر حملها فعلقت "سيرحل الليلة وستنتهى حكايته كما كل الحكايات الوهمية، أظن أن حكايتى الأخرى شارفت على نهايتها (الحكايتان لا هما وهميتان ولا واقعيتان لكنهما حكاية واحدة إبداعية) سأطمر مع هذا الطفل المسكين الذى لا أحس نحوه بأى شىء". (ص ٢٦٠) ثم تستطرد "لحظة رحيله لبثت فى غرفتى أنظر لوجهى عبر المرآة. كانت هناك امرأة أخرى تنظر لى. امرأة ليست بذاتى وتكوينى، كأنما نُسخت، كأنما سُرقت، سمعته يصرخ من البعيد ليسمعنى (وكأنما قامرت بحياتها فى رحلة عبثية): ستموتين هنا، سيدفنونك وابنك الغبى، ستموتين بعارك ومن جديد". (ص ٢٦٠) "كنت أستمع لكل ما يقوله وعينى دامعة، كان رجلى المفضّل، ربما أحببته، لكن الحب عادة لا يولِّد غير الخيبة". (ص ٢٦٠) ومنذ سالم ومرورا بصالح وحتى سلطان، وزهرة تعلن خيبتها فى الحب، أولهم فضل غيرها عليها، وثانيهم أحبها ولم تحبه، وثالثهم كان يكملها وينفيها.

كانت تتمنى خمسة أطفال على الأقل، والآن لا تتحمل هذا الجنين الذى شوه كل المعالم الجميلة فيها. (ص ٢٦١) "وأسير وسط العمال فى المزرعة، كالبقرة السمينة، يتهامسون ويضحكون، وها أنا قد تنازلت فى الآونة الأخيرة، قبلت أن أتعامل مع المحليين فى نصف المحصول، وصار الدخل العائد من تجارة القرنفل بالكاد يكفى ليعيشنا وبهائمنا". (ص ٢٦١) وخميس ازداد تهديده بإضراب العمال والسرقات "وكأننى عدوه الأول، والأحوال فى الجزيرة تزداد اضطرابًا وتوحشًا". (ص ٢٦١)

وعندما همس لها الصغير أحمد أن "سلطان" كان يبيع السلاح للأهالى ويحدثهم عنها عشية رحيله نزل الخبر كالصاعقة تمامًا. (ص ٢٦٣) ثم صرخ قائلاً: "إن جميع البهائم قد سُممت، قتلوها جميعًا"، حتى أن حمود قال: "وقريبًا سيسممونننا نحن، قريبًا سنموت". (ص ٢٦٣) أى أن مصيرها أصبح مهددًا بذات مصير البقرات فى الحظيرة، ويختلط الأمس بالحاضر حين تعلن: "بالأمس أشكو حالة البقرات فى الجبل، واليوم نفس البقرات تهددنى بنفس القدَر المصيرى المشترك". (ص ٢٦٤) لا تنسى الماضى وهى تشكو الحاضر حتى لتخلط بينهما "والله كانت البقرة ميسورة عزيزة على، أسميتها خلف بقرتنا فى الجبل. كانت حاملاً مثلى، وكانت عيناها مبتسمتين أبدًا، كنت أحبها، وحالتها تلك التى رأيتها عليها صبيحة الكارثة انتزعت منى الدموع انتزاعًا. كانت لا تعارض أحدًا. كانت لا تستحق الموت، وكذلك أنا مثلها لا أستحق الموت". (صفحات ٢٦٤ – ٢٦٥) ويبلغ تناقض عواطفها ذروته حين تتحدث عن سلطان الذى غادرها إلى الأبد فتعلن: "لو يغفر لى سلطان، آه سلطان الذى رحل، الكلب الذى دفع لهم أسلحة يحاربوننى بها ، سلطان الذى رحل بعد أن غرر بخادمتى الشقية، سلطان الذى رغم ما فعله بحقى لا أعرف طريقًا لكراهيته". (ص ٢٦٥)

ولقد أصابتها الحمى بعد موجة الحزن لكنها ما تزال تقاوم. وتلك هى بطولتها الحقة، فتعلن: "أنا لست ضعيفة.. إنما أنا وحيدة، واليد الواحدة لا تصفق، تنخرنى الرياح، تزعزعنى ولا منقذ إلا نفسي". (ص ٢٦٥) وعندما سألت "ربيع" الذى ظل معها: "بحقك هل تحبنى يا ربيع؟ "كانت إجابته أنها تغيرت "غيّرتك إفريقيا، تسألين بلا خجل، هيا قومى واعملى من جديد. استطعت أن أبتاع حمارين من الفلوس التى ادخرتها. أعرف أنهما لا يكفيان. لكنهما سينفعان كبرياءك الذى

سيقتلنا جميعًا". (ص ٢٦٦) وما تلبث أن تعلن ما ربحته خلال تجربة حياتها: "النعجة التى كنت صارت آدمية على هذه الأرض التى عشقت". (ص ٢٦٧)

ولم يبق معها من العمال سوى كوزى، أما منيرة فكانت تمشى كالمجنونة بعد أن صدمها رحيل سلطان "وبينها وبين كوزى جفوة لا تلتئم، يلتقيان ولا يلتقيان، حب آخر مهزوم وما أكثر الهزائم فى الحب.. والحق أننى لا أنفع أن أكون حكَمًا فى مسألة كهذه، فأنا فاشلة فى رتق المشاعر المكسورة، والحب ما كان يتخطى مفهومه السائد المضبب فى تقاليدنا مثل العيب والعارِ. لذلك أظننى لا أستطيع التوسط فالوقت متأخر وأنا مجوفة". (ص ٢٦٨) "فى يوم ما كنت أنا أيضًا فريسة ذات الوهم الذى تجلى لمنيرة، ربما ومن يدرى ما أزال بداخلى امرأة عادية تتعلق بالأحلام وانتظار الفرج، على يد رجل لا يخاف لكنه لا يأتى مطلقًا، وقعت فى ذات المطب"، ثم تزعم أو تتوهم استدراكها "ولكننى تداركت قبيل الهزيمة". (ص ٢٦٨)

وعندما أعلن كوزى لزهرة أن أهل منيرة حين علموا بما فعلت مع سلطان تبرأوا منها كانت إجابتها "أهلى أيضًا فعلوا". (ص ٢٦٩)

وفى الليل استيقظت فزعة على رائحة الدخان.. كان مخزن المحصول يشتعل، ولم تنفع جرادل الماء الكثيرة التى ساقها ربيع وحمود "دخان فى صدرى، وفى عينى، دخان، فى بطنى، خيوط تعمينى، تضمنى، تحتوينى.. رؤوسها إخوتى وعمال المزرعة،سلطان وخميس، فروعها فى كل مكان دخان يخنقنى، يلفنى، يقيدنى، ولا معين من الدخان". (ص ٢٧١)

وكثرت الحرائق فى كل المزارع المجاورة، لقد اشتعلت الثورة. وانقض العبيد على سادتهم. طلبت منها منيرة الهرب فقد أعد ربيع وحمود العدة لذلك على

ظهر مركب، لكنها – وقد أحست بالرغبة فى تمزيق نفسها – طلبت منها أن تبقر بطنها وتمزق جنينها أو تخنقه، لكن منيرة جلست بجانبها مستسلمة وأخفت رأسها ومضت تبكى، بينما زهرة تسألها: "تبكين، وهذه أرضى، لن أهرب، تعبت من أجلها، وصلت لأعيش عليها لا أموت. لن أموت، هذه البطن بالحلال صدقينى، لم أكن عاهرة". (ص ٢٧٢) لكن منيرة حذرتها أن الزنوج يمزقون كل ما يقابلونه، الجثث معلقة فى فروع الأشجار بالمئات. زنجبار (الجزيرة المجاورة لبمبا) تحترق، وسيصل الأمر لبمبا. لكن زهرة رفضت هذا العرض وطلبت من منيرة أن تأخذها لغريمها خميس.

وعند خميس سألته بذلة أن يتزوجها "خذنى حيث تريد، سأفعل لك كل ما تشاء، فقط دعوا هذه الأرض لى.. ليس لى مكان آخر". (ص ٢٧٤) فذكَّرها بمبادئها "وماذا عن الفروق التى كنت تتشدقين بها، أتقترنين بعبد أسود؟" صُعقت وهى تسمع رفضه لعرضها قائلاً: "أنا أيضًا لى فروقى الخاصة.. ولو كنت أموت حبًّا، لا امرأة تبادلنى شعبى.. كل ما أقدر على فعله أن أضمن لك هربًا آمنًا". لكنها ما لبثت أن ثارت لأنوثتها: "تبا لك أيها السافل الذر ترفضنى أنا؟" (ص ٢٧٤)

بذلك كانت زهرة تعيد تجربتها الأولى فى علاقتها مع عالم الرجال التى تشابهت واختلفت مع هذه التجربة، وذلك ما يوضحه البيان التالى لمراحل حياتها العاطفية التى تتفق ومراحلها العمرية:

زهرة تحب سالم ← تزوج زنجية ثم مات.

ثم زهرة يشتهيها سلطان ← ترفضه ثم يرحل.

ثم زهرة تتزوج صالح على مضض ← قُتل وترك فى أحشائها جنينًا.

وأخيرًا: زهرة تعرض لمصلحتها زواجها من خميس ← يرفض فتتلقى للمرة الثانية والأخيرة طعنة فى أنوثتها.

وانفجر فجأة صوت الرصاص من البعيد وزهرة تعلن: "عمرى كله ضاع فى الحروب". (ص ٢٧٥)

وأخيرًا تركها حمود وكوزى. غير أن كوزى ما لبث أن عاد يحمل رسالة من سلطان يعلن فيها أنه محاصر فى زنجبار ولن ينجو، وهناك مركب إفرنجى "ينتظرك فى المرفأ، اسمك مدرج فيه، تُعتبرين محمية". (ص ٢٧٧) خنقتها العبارات وهى تعلن "لقد وصلت لنهاية الطريق". (ص ٢٧٨) وتذكرت قريتها. ولئن تجنبت أكثر من طريق للموت، فإن الموت واسع الأبواب. (ص ٢٧٨)

وما لبثت أن بصقت دمًا وهى تعلن: "كلها مؤدية لجهنم". (ص ٢١٩) "كنت أحسب أنى نجحت فى الهروب، لكننى غبية". (ص ٢٧٩) ثم تربط بين الماضى الذى لا تتخلص منه والحاضر وهى تخاطب كوزى "سئمت منى، من جنونى، لا بأس سيخلصونك منى قريبًا، برصاصة من أخى المغامر الغاضب لعِرضه، ومن هؤلاء الزنوج الثائرين باسم الحرية". (ص ٢٧٩) ثم تعترف: "أنت لا تعرف أم سلطان، كنت أقول لها: إن الناس سواء.. وجميعهم أحرار. كنت أقول ذلك فقط، لم أتعلمه، ولم أؤمن به. كنت أعرف أنى لا أتزوج الأسود كى لا أخرب النسل، وأيضًا عرفت أن التيس بمائة نعجة". ثم تواصل اعترافاتها ملخصة تاريخ حياتها: "أظننى بالغت فيما أريد، بالغت فى تصوير الأمور.. والحق أنى كنت عادية جدًّا. بالغت فى التظلم.. وبرغم ذلك هذه أرضى لن يسرقوها باسم الحرية، فأنا هنا وجدت الحرية أيضًا". (ص ٢٧٩)

واضح أنها كانت تخدع نفسها، فالحرية التى افتقدتها فى الجبل، ما يزال يهددها فقدانها هنا – بصورة أكثر خطورة – بعد أن رفضت أن تظل حياتها هروبًا مستمرًا. لهذا وقفت أمام الدخان وشظايا المدافع البعيدة تعلن: "لن أموت الآن لن أهرب الآن". (ص ٢٨٠) ثم ترفع شعلة الأمل التى قادتها من الجبل إلى هنا معلنة: "دائمًا عندى طرقى لأجد ما أريد". ثم دارت حول كوزى دورة كاملة وهى تلخص تاريخ حياتها تلخيصًا ساخرًا: "هناك دائمًا هروب للأسوأ، لكننى لن أفقد الكثير، عندى المال، وما أزال جميلة، وسأخدم بكل سرور أمك العجوز وأخواتك التسع الناعمات.. "ثم يسدل الستار على هذه الكلمات "كان الزمان مختلاً، والطلقات والصرخات تقترب لتعلن الحقيقة عارية". (ص ٢٨٠)

* * *

ولعل رحلة هروب زهرة من الشمال (الجبل الأخضر بسلطنة عمان) إلى الجنوب (ساحل إفريقيا الشرقى وجزيرة بمبا المجاورة لجزيرة زنجبار) تذكرنا برحلة هروب سابقة لإحدى جداتها: السيدة سالمة (١٨٤٥ – ١٩٢٢) ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار بين عامى (١٨٠٢ –١٨٥٦) من جزيرة زنجبار حيث كان مقر السيد سعيد وقتئذ. لتتغرب – متخذة اسمًا أعجميًا هو البرنسيسة إميلى روث – ما بين برلين ولندن، وتسجل لنا مغامرتها فى كتابها الطريف "مذكرات أميرة عربية" الذى نشرته باللغة الألمانية لأول مرة عام (١٨٨٦)، وإن كانت قد انتهت منه – كما تذكر فى مقدمتها القصيرة – قبل ذلك بتسع سنوات أى عام (١٨٧٧). فهى تقوم برحلة عكسية (رحلة زهرة جغرافيًا من الشمال إلى الجنوب ورحلة السيدة سالمة من الجنوب إلى الشمال). أما الخلاف الآخر بين البطلتين فهو أن سالمة تهرب لتحقق رغبتها فى الزواج من شاب ألمانى

تاجر كان يعمل وكيلاً لإحدى الشركات الألمانية فى زنجبار تعلق قلبها به وبادلهـا الحب. وإذ لم يكن زواجهما ممكنًا فى زنجبار فقد هربت إلى عدن فى ٢٦ أغسطس (١٨٦٦) وهى فى حوالى العشرين من عمرها ثم لحق بها صاحبها بعد شهور، ومن هناك سافرا إلى ألمانيا. بينما بطلتنا زهرة هربت من زواج مفروض عليها بعد أن طعنها عاطفيًّا ابن عمها سالم الذى كانت تهيم به بل هجر الجبل وتزوج زنجية ثم مات غريقًا. لكن كلاًّ منهما كان طموحه أن يغير نمط حياة تثير السأم بمغامرة – سالمة إلى الشمال وزهرة إلى الجنوب – وقودها حلم بما هو أفضل، وشعار كل منهما أن المغامرة أفضل من الاستسلام لما يدبره الآخرون طبقًا للموروث. وهذا الخلاف أو الاختلاف عن الموروث هو الذى وهب مذكرات السيدة سالمة (مؤلفتها بطلتها)(*) وسيرة حياة زهرة (مؤلفتها غير بطلتها) الحق فى أن تكون كل منهما موضوعًا متميزًا لإبداع له مذاقه الخاص، ودلالة على تسجيل نقطة فى كفاح المرأة من أجل تحررها اعترافًا أو إبداعًا.

* * *

وإذا كان عام (١٩٩٩) قد شهد مولد رواية "الطواف حيث الجمر" للأديبة العمانية بدرية الشحى، فإن العام التالى شهد مولد رواية "وردة" للأديب المصرى صنع الله إبراهيم. وإذا كانت رواية "الطواف حيث الجمر" هى أولى روايات بدرية الشحى فيما أعلم، فإن رواية "وردة" هى سادس روايات صنع الله إبراهيم. وأوجه المقارنة بين الروايتين هو أنه إذا كان اسم بطلة رواية بدرية الشحى "زهرة"

(*) انظر: يوسف الشارونى: سندباد فى عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١٣ – ١٢٧. وفى الأدب العمانى، دار الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٩٤ – ٢١٢.

فإن بطلة صنع الله إبراهيم اسمها "وردة" – التـــى وهبهـــا عنوانًـــا لروايتــــه – (والــزهرة اسم النوع الذى تنتمـــى إليهُ الوردة). وتبـــدأ روايـــة بـــدرية الـــشحى – كما رأينا – من منطقة الجبل الأخضر ونزوى بوسط سلطنة عمان ثم تمتد إلـــى شاطئ إفريقيا الشرقى حتى جزيرة بمبا حيث كان للعمـــانيين نفـــوذ حتـــى عـــام (١٩٦٣) على وجه التحديد. وإن كان النفوذ البريطانى قد امتد إلى هـــذه المنطقـــة حتى وُضعت تحت الحماية البريطانية فى ٤ نوفمبر (١٨٩٠). وفـــى الخمـــسينيات من القرن العشرين بدأت فى تلك البلاد حركات استقلالية بين السواحليين والزنـــوج تهدف إلى التخلص من العرب والحكم البريطانى معًا. وبعد تطـــورات سياســـية لا مجال لسردها هنا انسحبت بريطانيا فى ديسمبر (١٩٦٣) وأُعلنت زنجبار مملكـــة مستقلة. وبعد خمسة أسابيع قام الزنوج بثورة – هى على الأرجـــح الثـــورة التـــى انتهت بها رواية بدرية الشحى "الطواف حيث الجمر" – استهدفت القضاء على كل ما هو عربى (أشبه بما حدث فى فلسطين عشية إنهاء الانتداب البريطانى فى عـــام (١٩٤٨) بعد عكس أطراف اللعبة، حيث إن الدخلاء هم الذين قاموا بطرد ســـكانها الأصليين). أما رواية "وردة" لصنع الله إبراهيم فتنتمى أحداثها إلى كل من بيـــروت والقاهرة وسلطنة عمان (ما بين مسقط العاصمة وظُفار فى الجنوب)، أثنـــاء قيـــام ثورة ظُفار على حدود اليمن واستمرت ثمانية عشر عامًا منذ عام (١٩٥٧) حتـــى عام (١٩٧٥).

ورواية "الطواف حيث الجمر" رواية رحلة بطلتها زهرة، قامت بهـــا مـــن مسقط رأسها فى الجبل الأخضر حيث اشتعلت هناك ثورة سابقة على ثورة ظُفـــار فى الخمسينيات من القرن العشرين، وذلك بعد أن تزوج حبيبها سالم زنجية ثم مات غرقًا، وأراد أهلها أن يفرضوا عليها زواجًا من شاب يصغرها باثنى عشر عامًـــا

"حملته وهو فى اللفة" وهكذا تمردت على تقاليد لم تتعود أن تخالف فيهـا النسـاء قرارات الرجال. وكان هروبها بكونها امرأة وسط مجموعة من البحـارة محفوفًـا بأشد الأخطار، لكنها بجرأتها وذكائها استطاعت أن تصل إلـى بمبـا أو الجزيـرة الخضراء، تحسب بذلك أنها قد أنقذت نفسها. لكنها اكتشفت فى النهايـة أنـه كـان هروبًا للأسوأ، وأن عمرها كله ضاع فى حروب لا نهاية لها. وبرغم ذلـك فإنهـا تحدد شخصيتها عندما تعلن: "ولدت لأخالف ولأقول لا حتى للمنطق". ليس المهـم نهايتها، بل الأهم ما صارت إليه "النعجة التى كانت صـارت آدميـة علـى هـذه الأرض التى عشقت" لكن ما تعرضت له من ضغوط جعلتها تعـود فـتعلن أنهـا "عرفت أن التيس بمائة نعجة" وهكذا تقدم لنا بدرية الشحى بطلتها "زهـرة" امـرأة عربية ثارت على تقاليد بيئتها بغض النظر عما انتهت إليه، فهذا شأن كـل ثـورة رائدة، فالزمن الروائى يرجع إلى نصف قرن مضى (فى الخمسينيات مـن القـرن العشرين) على زمن استرجاعه إبداعيًا (نهاية القرن العشرين).

وإذا كان هذا هو ما انتهى إليه مصير زهرة المتمردة، فـإن مـصير وردة الثائرة لم يكن أفضل حظًا. غير أن هزيمتها هنا كانت مرتبطة بهزيمة الثورة التى شاركت فيها مع أخيها يعرب. ونتفق مع الأديب الناقد الدكتور صبرى حافظ الـذى يرى أن صنع الله إبراهيم أكثر الروائيين العـرب ولعًـا بالجـدل بـين الوثـائقى والمتخيل، وأن وردة هى أكثر رواياته الوثائقية توفيقًا وأشدها نـضجًا، فـالراوى يتحرك بين القاهرة ومسقط وصلالة (جنوب عمان)، بين الروائى والتاريخ الماضى بدءًا من خمسينيات القرن العشرين، كما تحرك كذلك ما بين رحلة بحثـه وقـراءة مذكرات وردة التى بدأتها فى بيروت فى النصف الأول من ستينيات ذلـك القـرن حتى جبال ظُفار فالربع الخالى الذى غابت فيه فى النصف الأول مـن سـبعينيات

القرن العشرين (د. صبرى حافظ: بانوراما السقوط المــروع، أخبــار الأدب، ١٦ سبتمبر ٢٠٠١، ص ٣٢).

* * *

وأنا أعرف بدرية الشحى منذ الثمانينيات فى القرن الماضى حين كانت فــى الإعدادى والثانوى تقدم محاولاتها فى كتابة القصة القصيرة فى المجلات العمانية، وذلك حين كنت أعمل في سلطنة عمان، وقدمتها في كتابى "فــى الأدب العمــانى الحديث" الذى نشرته عام (١٩٩٠) باعتبارها من الشباب العمــانى هــواة القــصة القصيرة. لكن يبدو أن الفتاة الخجولة طالبة الثانوى التى أصبحت طالبة بعثة فــى المملكة المتحدة تعد رسالة دكتوراه فى الهندسة الكيميائية لم تتخل عن موهبتها بــل تعهدتها بالرعاية والمثابرة، فقدمت لنا روايتها الناضجة "الطواف حيث الجمر" التى تعلن فيها تمرد المرأة العمانية – وربما العربية – على ما تعانيه من قهر.

وهكذا تطورت المرأة العمانية: كاتبة وبطلة روائية، مقارنة ببطلتىْ روايتين سابقتين للأديب العمانى "عبد الله الطائى" (١٩٢٧ – ١٩٧٣) الذى لم يجرؤ علــى أن تكون بطلتا روايتيه الثائرتين امرأة عمانية، فجعل بطلة روايته "ملائكة الجبــل الأخضر" (د.ت) فتاة عراقية تشارك فى ثورة الجبل الأخضر (التى بــدأت بهــا بدرية الشحى روايتها). وبطلة روايته الثانية "الشراع الكبير" (١٩٨١) فتاة هنديــة تشارك فى طرد المستعمر البرتغالى في القرن السادس عشر.

ملتقى القاهرة الثانى للإبداع الروائى العربى،
المجلس الأعلى للثقافة، أكتوبر (٢٠٠٣).
(القاهرة)

حوريات الجنة Virgins of Paradise

لبربارا وود by Barbara Wood (*)

من بين الكثير الذى نفتقده فى حياتنا الثقافية متابعة مـا يُنـشر فـى الآداب العالمية عن مصر، أقصد الأعمال الإبداعية، ولـيس فقط مـا يُنشر عن تاريخنـا - لاسيما الفرعونى منه وهو كثير - ودراسة عاداتنا ومجتمعاتنا، دراسات مخلصة أحيانًا ولأهداف مريبة أحيانًا أخرى، كما أنها دراسات تتأرجح ما بين الدقة العلمية المخلصة والسرحان الذى يبلغ حد التخريف.

فهناك أكثر من روائية أو روائى غربى جعل "مـصر" مـسرحًا لأحداثـه الروائية على نحو ما فعلت الكاتبة الروائية البوليسية أجاثا كريستى كما فى روايتها "جريمة على النيل" و"الموت يأتى كالنهاية". وقد انتهيت لتوى من قـراءة روايـة ضخمة يبلغ عدد صفحاتها حوالى ستمائة صفحة للكاتبة الأمريكيـة بربـارا وود، وتتناول ثلاثة أجيال مصرية بدءًا من عام (١٩٤٥) حتى عام (١٩٩٣)، فقد نُشرت الرواية عام (١٩٩٣)، مما يذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ، وكأنما قسَّما بينهما مصر القرن العشرين: نصفه الأول كان من نصيب ثلاثية نجيب محفوظ، ونصفه الثـانى كان نصيبه رواية "حوريات الجنة"، والفرق حين يكتب مصرى عن مصر، وحـين يكتب الآخر عن مصر. فرغم غزارة المعلومات التى حشدتها الكاتبة عن عاداتنـا

(*) Avon Books, New York, 1994.

وتقاليدنا حتى أنه يمكن استخدام الرواية دليلاً سياحيًا اجتماعيًا وتاريخيًا وسياسيًا لمصر فى النصف الثانى من القرن العشرين، بل وثقافيًا حيث لا يفوت الكاتبة أن تذكر على سبيل المثال أسماء نجيب محفوظ وباحثة البادية ملك حفنى ناصف ونوال السعداوى وغيرهم من أدبائنا، إلا أنها من جانب آخر أخطأت أخطاء واضحة فى معلومات أخرى بحيث تثير قضية نقدية مهمة هى العلاقة بين الإبداع الأدبى والواقع، لاسيما إذا كان العمل الأدبى يجعل التاريخ خلفيته، فمجرد أن تؤرخ الكاتبة لفصول روايتها بسنوات محددة لها دلالتها فى تاريخ مصر المعاصر هى على التوالى: (١٩٤٥/ ١٩٥٢/ ١٩٦٦ – ١٩٦٧/ ١٩٧٣/ ١٩٨٠/ ١٩٨٨/ ١٩٩٣)، فإنها تكون قد وضعت لروايتها علامات عليها أن تلتزم بها. وعلى سبيل المثال فلا ينبغى أن نقرأ أنه كان هناك أيام حكم فاروق وزير للثقافة ويونانى أيضًا؛ لأن مصر لم تعرف وزراء أجانب بعد حكم الخديوى توفيق فى القرن التاسع عشر؛ ولأن وزارة الثقافة لم تعرفها مصر إلا بعد إلغاء الملكية عام (١٩٥٢)، ولا أن زواج القبطى من المسلمة مباح، ولا أن زوجة إنجليزية – ما تزال على دينها المسيحى – يمكن أن ترافق حماتها المسلمة لأداء فريضة الحج، مما يجعل الكاتبة تناقض نفسها حين تذكر فى روايتها أن الأماكن المقدسة فى السعودية لا يطأ أرضها إلا المسلمون، ولا أن متطرفين أقباطًا يرسلون تهديداتهم إلى مخرج سينمائى تدعو أفلامه إلى تحرير المرأة، بل إنهم يهاجمونه فى حشد منهم أثناء تصوير أحد هذه الأفلام. لكن هذا لا ينفى أنها روائية قديرة، تجيد حرفة الحكى، فتشدك من أول صفحة فى روايتها لآخرها، وتلعب بعواطف قارئها بين شد وإرخاء، بحيث ما إن ينتهى قارئ الرواية من قراءتها حتى يتساءل ما إذا لم تكن شخصياتها جيرانًا له يومًا ما. هذا فضلاً عن لغتها الإنجليزية السلسة مقارنة بلغة غيرها من روايات تضطر قارئها – الذى لا تكون الإنجليزية لغته الأولى –

الرجوع إلى القاموس من حين لآخر. ولا يفوتنا فى هذه المناسبة أن نذكر ثلاثيـة جميل عطية إبراهيم التى حمل عناوينها التواريخ الثلاثة التالية: (١٩٥٢/ ١٩٥٤/ ١٩٨١)، حيث خلفية أحداثها تاريخ مصر السياسى فى النصف الثانى مـن القـرن العشرين أيضًا.

وأسرة آل رشيد الأرستقراطية وأجيالها الثلاثة هم محور العمـل الروائـى، بدءًا من الدكتور إبراهيم رشيد الطبيب الخاص للملك فاروق، وقصر الأسرة الكبير المتسع الذى يقع فى شارع "حوريات الجنة" بحى جاردن سيتى. تبدأ قصتنا بعـودة ياسمين إلى مصر بعد غياب طويل فى الولايات المتحدة الأمريكية، ونسترجع معها قصة طفولتها وأسباب هذا الغياب الطويل، فنعرف أن أباها إبراهيم رشيد قـد فقـد زوجته الأولى وهى تضع أختها الكبرى كاميليا، فينهار الزوج انهيارًا يؤدى به إلى لحظة ثورة مجنونة، فيكون عقابه – على نحو ما تنبأت العرافة "قطة" – أنـه لـن ينجب ذكورًا. هنا نجد جذور ما تحرص عليه الكاتبة حتى نهاية الرواية ويـتلخص فى خطين: أولهما أن المجتمع المصرى يعيش فى عالمين مندمجين: عالم واقعـى وآخر روحى أحيانًا وغيبى أحيانًا أخرى، مثل اللجوء إلى نبـوءات العرافـات، أو قراءات الكف والفنجان (فنجان الشاى وليس فنجان القهوة!!). أما الإيمـان الـدينى المؤمن بقضاء الله وقدره وتسليم الأمور له فيتجسد فى شخصية أميرة أم القبيلة إذا جاز التعبير والدة الدكتور إبراهيم رشيد، وهى أرملة ذات شخصية قوية أتاحت لها أن تسيطر على أفراد أسرتها الذين أخذوا يتكاثرون حتى الجيـل الثالـث دون أن تضعف قبضتها رغم أميتها وما تطورت بها السنون إلـى شـيخوخة جـسد دون شيخوخة روح، فكانت على سبيل المثال تحتفظ بقدرتها على اقتراح الزيجات بـين شباب أسرتها وتنفيذها، كما كانت كلمتها مسموعة فيما يثور من مشاكل بين أفـراد الأسرة.

أما القضية الأخرى التى حرصت الكاتبة على إبرازها ومتابعتها من حين لآخر فهى قضية المرأة فى مجتمعنا المصرى بدءًا من تفضيل الذكور على الإناث، حتى قضايا الختان، وإصدار أحكام الإعدام معنويًا – وحتى جسديًا – بمجرد الاشتباه فى فقدان العذراء بكارتها بغض النظر عما إذا كان هذا برغبتها أو بالرغم منها. هذا فضلاً عن تعرُّض الرواية لقضايا مؤثرة فى مجتمعنا المصرى المعاصر مثل قضيتىْ التضخم السكانى والتطرف. ولا تنسى الكاتبة أن تبرز روح الفكاهة عند الشعب المصرى وتروى بعض النكات التى يتداولها أفراده.

ثم تأتى الثورة ويُطرد الملك فاروق من مصر، ويُعتقل طبيبه إبراهيم رشيد، ويلقى فى السجن عذابًا رهيبًا، فنحن لا نرى حكم عبد الناصر فى هذه الرواية إلا من خلال أفراد الطبقة العليا التى أضيرت من إجراءات الثورة. وأخيرًا يُفرج عن إبراهيم رشيد، لكن يُعتقل زوجان يهوديان دون أن يرتكبا جريمة لا لأنهما يهوديان، بل لمجرد تخويف الآخرين وابتزازهم من قِبَل حسن الصابر الذى تمنحه المؤلفة وظيفة مدير مكتب عبد الحكيم عامر، والذى يريد أن يتزوج ياسمين رغم فارق السن بينهما فهى ابنة صديقه إبراهيم رشيد من زوجته الإنجليزية التى تزوجها بعد وفاة زوجته الأولى، وهذان الزوجان اليهوديان صديقان لأسرة إبراهيم رشيد، واعتقالهما إنذار لصديقهما إبراهيم رشيد بأن يكون هذا مصيره إذا لم يوافق على زواجه من ابنته ياسمين، وهو صاحب تجربة سابقة فى عذاب السجن، ولم يفشل مشروع حسن الصابر إلا بسبب مصرعه وهزيمة (١٩٦٧).

وفى نهاية حكم السادات كان من بين العدد الكبير الذى اعتقله سيدتان من أفراد الأسرة تعملان بالسينما والرقص هما: كاميليا ابنة إبراهيم رشيد التى ماتت أمها أثناء ولادتها، وعمتها ذاهبية Thahiba (ولم أستطع أن أرد هذا الاسم

المكتوب بالحروف اللاتينية إلى ما يمكن أن يكون أصله العربى). كما قُبض على صديق لكاميليا - تزوجها فيما بعد - وهو صاحب إحدى الصحف المعارضة، ولم يُفرج عنه إلا بعد اغتيال السادات وتولّى الرئيس حسنى مبارك حكم البلاد.

وتنتهى الرواية بمؤشرين يبدوان مختلفين من ناحية، ويثيران التساؤل من ناحية أخرى، عما إذا كانت هناك صلة بينهما، ولماذا تطورت الأمور على هذا النحو من النقيض إلى النقيض: أحدهما تحقق حلم الأميرة الذى صاحبها طوال حياتها، وقد أصبحت تنتمى الآن إلى جيل الشيوخ، بتأديتها فريضة الحج.

والمؤشر الآخر انضمام محمد - وهو من شباب الجيل الثالث - إلى جماعات العنف وتحريضهم له على وضع قنبلة موقوتة فى مسرح أحد النوادى، حيث سيقام احتفال عائلى بشفاء العمة الممثلة ذاهبية من إصابة سرطانية، وهو ما كان يجهله محمد، فلما علم بذلك ندم وأسرع لإبطال مفعول قنبلته، لكن القنبلة كانت أسرع فانفجرت فيه وفى والده الذى يحاول أن يمنعه من الاقتراب منها دون أن يعرف أن ابنه هو واضعها، كما قُتل موسيقيان وأحد العمال.

وكأن رؤية الكاتبة الأمريكية بربارا وود إلى تطور المجتمع المصرى خلال نصف قرن تتلخص فى أنه إذا كان طموح جيل الشيوخ هو الحج إلى بيت الله الحرام، فإن العنف أصبح لغة الأحفاد.

(إبداع، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٨)

مؤلفات يوسف الشارونى

قصص قصيرة:

- العشاق الخمسة، طبعة أولى، الكتاب الذهبى، روزاليوسف، القاهرة، (١٩٥٤). طبعة ٢، الكتاب الماسى، الدار القومية، (١٩٦١). ط ثالثة، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٩٥).
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبى، روزاليوسف، القاهرة، (١٩٦٠).
- حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، (١٩٧١).
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة، (١٩٧٣).
- آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، (١٩٨٢).
- الأم والوحش، (١٩٨٢).
- الكراسى الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٠).
- المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن، (١٩٩٠).
- المجموعات القصصية الكاملة، جـ ١، العشاق الخمسة، رسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٢).

- المجموعات القصصية الكاملة، جـ ٢، الزحام، الكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٣).
- الضحك حتى البكاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٧).
- أجداد وأحفاد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (٢٠٠٥).

روايات:

- الغرق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (٢٠٠٦).

نثر غنائى:

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة، (١٩٦٣)، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٤).

دراسات:

- دراسات أدبية، مكتبة النهضة، القاهرة، (١٩٦٤).
- دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، (١٩٦٤).

- دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة، (١٩٦٦)، ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة. وقد أعيد نشره بعنوان "الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة"، دار المعارف، القاهرة، (ط ١/ ١٩٧٦، ط ٢/ ١٩٨٢، ط ٣/ ١٩٩٢).

- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، (١٩٦٧).

- اللامعقول في الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر، (١٩٦٩).

- الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، (١٩٧٧).

- القصة القصيرة نظريًّا وتطبيقيًّا، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، (١٩٧٧).

- نماذج من الرواية المصرية، مشروع المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٧٧).

- القصة والمجتمع، "سلسلة كتابك"، دار المعارف، القاهرة، (١٩٧٧).

- شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، (١٩٨٠).

- الروائيون الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٠). ط ٢، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٢).

- رحلتى مع القراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٢).
- مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٩).
- مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٤).
- أدباء ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٤).
- القصة تطورًا وتمردًا، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (١٩٩٥)، ط ٢، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠١).
- مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٦).
- مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (١٩٩٩).
- مختارات من حوارات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (١٩٩٩).
- الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (٢٠٠٠). الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (٢٠٠٢).
- أدباء من الشاطئ الآخر، مهرجان القراءة للجميع، (٢٠٠٢)، مكتبة الأسرة.
- مبدعون وجوائز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (٢٠٠٣).
- من جراب الحاوى.. (دراسات وقراءات فى القصة القصيرة)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٤).
- الأدان فى مالطة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (٢٠٠٥).
- لغة الحوار بين العامية والفصحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (٢٠٠٧).

مؤلفات عن سلطنة عمان:

- سندباد فى عمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٦).
- قصص من التراث العمانى، توزيع مجان، سلطنة عمان.
- أعلام من عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، (١٩٩٠).
- ملامح عمانية، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، (١٩٩٠).
- فى ربوع عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، (١٩٩٠).
- فى الأدب العمانى الحديث، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، (١٩٩٠)، ط ٢، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٠).
- البوسعيديون حكام سلطنة عمان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٤).
- سلطنة عُمان بين التراث والمعاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٦).

سيرة ذاتية:

- ومضات الذاكرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (٢٠٠٣).

تحقيق:

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، (١٩٩٠)، ط ٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (١٩٩٨).
- أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، (١٩٩٩).

إعداد وتقديم:

- سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، (١٩٧٥).
- الليلة الثانية بعد الألف، مختارات من القصة النسائية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، (١٩٧٦). ط٢، الكتاب الفضى، القاهرة، (٢٠٠٣).
- عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، (١٩٩٥).

ترجمات:

- سينيكا، أوديب، إعداد تدهيوز، سلسة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت، (١٩٧٦).
- صوفى تريدويل، الآلية، سلسة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت، (١٩٨٨).
- جون بولدستون، ميدان باركلى، سلسة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت، (١٩٩٠).
- سير رويرت هاى، دول الخليج الفارسى، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومى للترجمة)، القاهرة، (٢٠٠٤).

مجموعات قصصية بلغات أجنبية:

بالإنجليزية: Into English

- Boold Fued trans Densys Johnson – Davies, Heinemann, (London, 1993) pp. 137 In Arab Authors (1984). The American Univeristy, Cairo Press (1991).
- The Five Lovers, General book Organization, Cairo, (1996).

- كما تُرجمت له قصص إلى لغات أخرى مثل: الفرنسية، الألمانية، الإسبانية، الهولندية، السويدية، الروسية، الصينية، والدنماركية.

صدر عنه:

- الخوف والشجاعة، بقلم مجموعة من النقاد، كتابات معاصرة، القاهرة، (١٩٦٧).
- الدكتور نعيم عطية، يوسف الشارونى وعالمه القصصى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (١٩٩٤). ط ٢، مركز الحضارة العربية، القاهرة، (١٩٩٩).
- يوسف الشارونى مبدعًا وناقدًا، إعداد وتقديم نبيل فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٥).
- هيثم الحاج على، التجريب فى القصة المصرية (قصص يوسف الشارونى نموذجًا)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (٢٠٠٠).
- كيت دانليز، مدركات النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى، كلية الدراسات الإفريقية والشرقية، جامعة لندن، (٢٠٠١)، رسالة دكتوراه ترجمة محمد الحديدى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (٢٠٠٣).
- يوسف الشارونى صارخًا فى البرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (٢٠٠٣).

- مصطفى بيومي، معجم أسماء قـصص يوسـف الـشاروني، مركـز الحضارة العربية، القاهرة، (١٩٩٩).

- مصطفى بيومي، معجم الحيوان في قصص يوسف الـشاروني، مركـز الحضارة العربية، القاهرة، (٢٠٠٤).

يوسف الشارونى

موجز السيرة الذاتية

- وُلد في ١٤ أكتوبر عام (١٩٢٤).

- حصل على ليسانس الآداب – قسم فلسفة – جامعة القاهرة – عام (١٩٤٥).

- تدرج بالعمل فى المجلس الأعلى للثقافة حتى أصبح وكيلا للوزارة به.

- نشر أكثر من ٥٠ كتابًا ما بين قصة ودراسة أدبية وتعري وتقديم للتراث، وديوان من النثر الغنائى، ومختارات فى القصة والنقد، وكتب فى السير والتراجم، ومسرحيات مترجمة من الإنجليزية إلى العربية.

- صدرت عنه ثمانية مراجع اشترك فى اثنين منها عدد كبير من النقاد.

- نوقشت أعماله فى رسائل علمية بالجامعات المصرية ورسالة دكتوراه بجامعة لندن.

- أسهم فى الحياة الثقافية عن طريق المشاركة فى الندوات والمؤتمرات داخل مصر وخارجها.

- رئيس نادى القصة بالقاهرة سابقًا (وحاليا رئيس شرف النادى).

- عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.

- عضو لجنة الأدب بمكتبة الإسكندرية.

وهو حاصل على:

- جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عام (١٩٧٠).

- جائزة الدولة التشجيعية فى الدراسات الأدبية عام (١٩٧٨).

- جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام (٢٠٠١).

- جائزة سلطان العويس بالإمارات فى الأدب، (٢٠٠٧).

كما حصل على:

- وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.

- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية.

- كان عضوا فى هيئة تحرير مجلة المجلة.

- وأستاذًا غير متفرغ لمادة الأدب للدراسات العليا فى كلية الإعلام بجامعة القاهرة من عام (١٩٨٠ – ١٩٨٢).

- يشارك فى كثير من برامج الإذاعة والتليفزيون الثقافية وفى التحكيم فـــى المسابقات الأدبية.

- تُرجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية.

- أقام المجلس الأعلى للثقافة فى ديسمبر (١٩٩٩) له حفل تكريم بمناســبة عيد ميلاده الماسى، شارك فيه عدد من الأدباء والأصــدقاء والتلاميــذ والنقاد، واختُتم بلوحة درامية مستوحاة من سيرته الذاتية بمصاحبة فرقة الآلات الشعبية.

المراجعة اللغوية : محمد عبد الرحمن مصطفى

الإشراف الفنـــى : أنچى چورچ

لطالما كان النقد فى مجتمعنا العربى غرمًا لا غنم فيه، مقارنة بالإبداع ذى العائد المجزى أدبيًا وماديًا. فمبدع الرواية والقصة القصيرة أحيانًا يقرؤه جمهور أوسع، ويصل إلى جمهور لا يقرأ عند تحويل عمله إلى دراما إذاعية أو تليفزيونية، بل يصل إلى جمهور قارئ بغير لغته عند ترجمته. وفى كل هذه التحولات يحصل على عائد مادى فضلا عن العائد الأدبى. بينما العمل النقدى لا يقرؤه إلا الخاصة، وليس ثمة وسيلة لتوصيله إلى جمهور غير قارئ، وقلما يترجم، وكثيرا ما تترتب عليه خصومة شخصية بين الناقد والكاتب.



الغلاف / أيمن جورج

